



HAL
open science

Vanités écologiques

Blandine Olivier

► **To cite this version:**

| Blandine Olivier. Vanités écologiques. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04278862

HAL Id: dumas-04278862

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04278862v1>

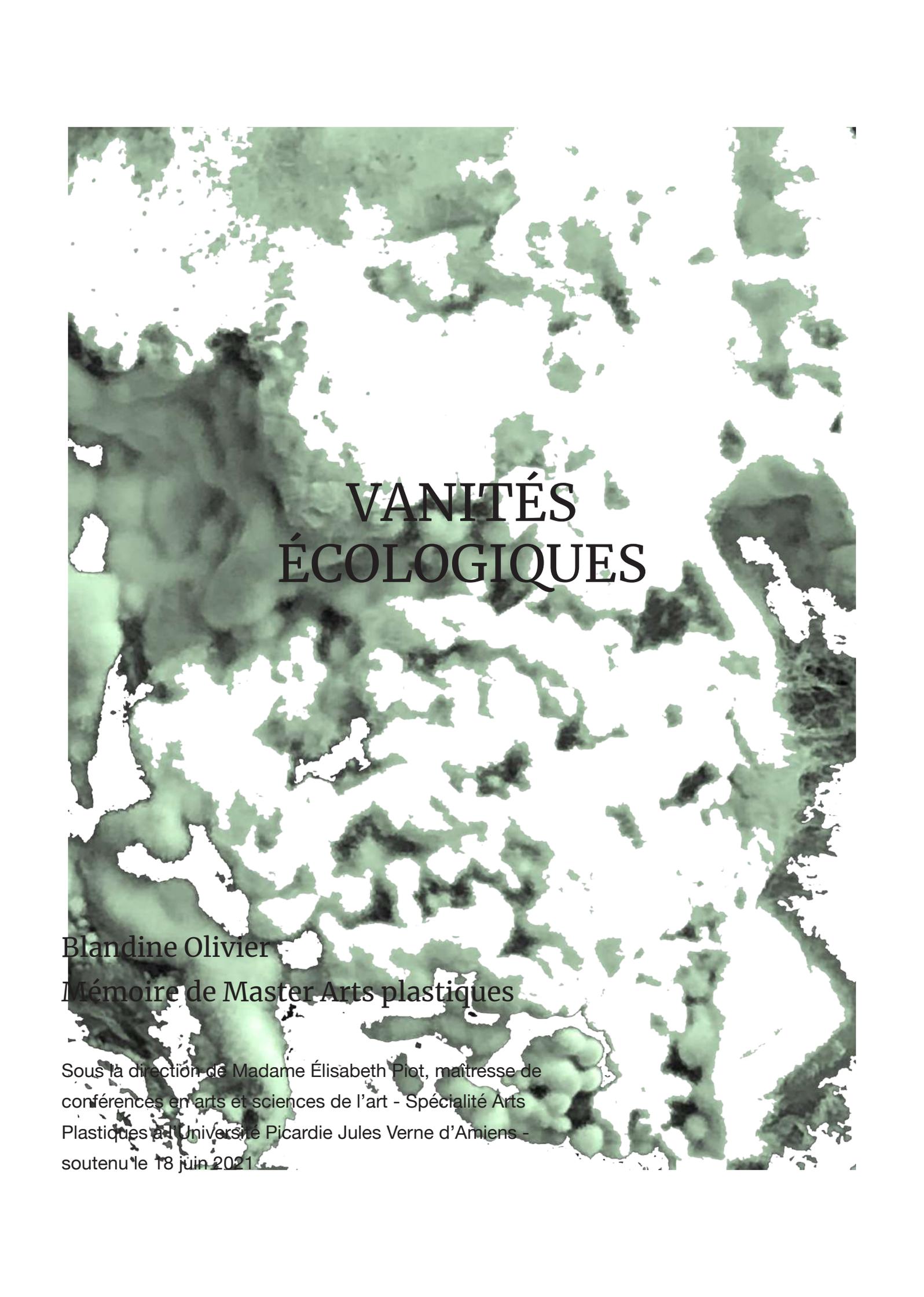
Submitted on 10 Nov 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

The background of the entire page is an abstract watercolor painting. It features irregular, organic shapes in various shades of green, from light lime to dark forest green, set against a white background. The colors bleed and overlap, creating a textured, natural feel.

VANITÉS ÉCOLOGIQUES

Blandine Olivier
Mémoire de Master Arts plastiques

Sous la direction de Madame Élisabeth Piot, maîtresse de conférences en arts et sciences de l'art - Spécialité Arts Plastiques à l'Université Picardie Jules Verne d'Amiens - soutenu le 18 juin 2021



Année universitaire 2020-2021

Mémoire de Master Arts Plastiques

VANITÉS ÉCOLOGIQUES

Présenté par Blandine Olivier

Sous la direction de Madame Élisabeth Piot, maîtresse de conférences en arts
et sciences de l'art - Spécialité Arts Plastiques à l'Université Picardie Jules

Verne d'Amiens - soutenu le 18 juin 2021

REMERCIEMENTS

Dans un premier temps, je tiens à remercier infiniment ma directrice de recherches, Madame Élisabeth Piot, pour sa confiance, sa grande disponibilité, ses conseils avisés en regard de mon travail et sa bienveillance. Je la remercie de me soutenir dans les projets que j'entreprends et de m'aider à les concrétiser.

Je remercie également Madame Lise Lerichomme, Madame Stéphanie Mansy, Madame Stéphanie Smalbeen, Monsieur Fabien Lerat ainsi que Monsieur Éric Valette pour leur écoute et leurs recommandations.

Je remercie tout particulièrement Madame Marie Lepetit ainsi que l'équipe du SAFRAN de soutenir et d'accueillir les différentes actions du Collectif Perséphone et notamment l'exposition « Plantae ».

Je remercie chaleureusement Madame Corinne Spite et Monsieur Julien Renaud pour leur aide dans la recherche de mes références. Je remercie par la même occasion Monsieur Christophe Le Guennec pour tous les ouvrages qui ont pu aiguiller mes recherches.

Je remercie Camille pour ces deux années de travail partagées, avec enthousiasme, sérieux et amitié.

Merci à mes parents, à ma soeur et à ma famille pour leur soutien inestimable.

Je remercie enfin toute l'équipe de l'UFR des Arts pour leur accueil et leur prévenance.

RÉSUMÉ

Les œuvres qui aujourd'hui proposent une nouvelle approche du genre de la vanité manifestent une dialectique pertinente entre catastrophe écologique et mort inévitable de l'être humain. Ce constat traverse l'ensemble de ce mémoire et convoque dans un même mouvement, les liens possibles entre le genre historique des vanités et le problème majeur qui touche notre époque : la destruction des écosystèmes. Le constat de la mort et de la fragilité de la biodiversité poussent certains artistes à revendiquer leur souci écologique par le biais de l'œuvre d'art. Pour exemple, on retiendra *Mobbile* (1970) de Gustav Metzger qui relie une plante dans une boîte en plexiglas à un pot d'échappement, *Seed bombings* (1991-2002) de Kathryn Miller qui réagit en regard d'espaces devenus désertiques en lançant des bombes de graines dans le paysage pour le repeupler de végétation, ou encore la série de photographies « One Third » (2019) de Klaus Pichler, qui dévoile des aliments moisissés et dénonce le gaspillage alimentaire mondial. Mettre en lumière la planète en ruine et tenter d'y remédier devient la problématique de ces artistes. Dans la lignée des réflexions de Paul Ardenne sur l'art contextuel et l'art écologique, de Colette Garraud sur le Land art, ce mémoire tente de repérer et d'analyser la manifestation de la vanité dans la création contemporaine « écologique ». Les travaux des artistes présentés dans ce mémoire peuvent à petite échelle, tenter de faire prendre conscience aux spectateurs que progressivement, la disparition des espèces faunistiques et floristiques conduira l'être humain à sa propre perte. L'association des deux termes « Vanités écologiques » met donc à l'honneur des œuvres qui réunissent les notions de mort et d'éphémérité présentes ostensiblement dans les modèles historiques de ces natures mortes, ainsi qu'une mise en présence directe du vivant au travers de la flore. Cette découverte permet de penser les codes et symboles originaires des vanités sous un autre prisme : celui de l'écologie.

Mots clés : écologie, vanité, nature morte, végétal, vivant, mort, art, paysage.



Vanité des vanités, tout est vanité.

(Ecclésiaste 1:2)

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.15
I- L'ÉCOLOGIE : LA MANIFESTATION D'UNE OSMOSE PERDUE	p.31
1- La relation nature/culture : un rapport de forces	p.38
1.1. Du paysage à la problématique écologique	p.38
1.2 Jardins artistiques, forêt : espaces paradoxaux.....	p.45
1.3 Le cabinet de curiosités : de l'esthétique du fragment à l'éthique du <i>care</i>	p.50
2- Mort de la Nature : nature morte	p.56
2.1. Anatomie du végétal	p.57
2.2. « Cartographie végétale » : entre immobilité et mouvement	p.67
3- Vers un partenariat de création	p.73
3.1. Matières vivantes et protocoles	p.74
3.2. La maladie : une entité créatrice	p.79
II- TERRITOIRES SENSIBLES : ENTRE ART, SCIENCE ET MILITANTISME.....	p.99
1. Le gaspillage : un motif central des natures mortes	p.103
1.1. Natures mortes photographiques	p.109
1.2. Natures mortes et installations	p.110
2. Botanique artistique : Boris Presseq et Frédérique Soulard	p.112
2.1. Écrire et décrire l'histoire des plantes.....	p.114
2.2. Un activisme du bitume	p.116
2.3. Processus poïétique de la promenade.....	p.121
3. Geste de planter, geste militant ?.....	p.128
3.1. Repeupler l'espace : le temps du militantisme.....	p.129
3.2. Pour la sauvegarde des plantes messicoles.....	p.133
CONCLUSION	p.159
BIBLIOGRAPHIE	p.164
TABLE DES ILLUSTRATIONS	p.172

INDEX DES NOMS PROPRES	p.178
ANNEXES	p.180
Entretien téléphonique avec Jonas Delhaye - 25/10/2019	p.180
Entretien avec Kathryn Miller - 27/02/2020	p.190
Entretien avec Boris Presseq - 13/10/2020	p.194
Entretien avec Frédérique Soulard - 20/10/2020	p.202
Entretien avec Anouck Durand-Gasselín - 16/11/2020.....	p.210



INTRODUCTION



Il faut renouer, retrouver le fil d'une relation directe avec le paysage, la Terre, le cosmos. Plus question, donc, de nostalgie, ni plus question de faire semblant. La nature est tout à la fois un être, une coprésence, une force. Travailler en elle, oui. Mais il est mieux encore de travailler avec elle, d'en faire un partenaire actif de la création artistique.¹

¹ Paul ARDENNE, *Un art écologique création plasticienne et anthropocène*, 2018.

L'urgence planétaire environnementale plonge le monde dans un état de crise et d'angoisse. Les études scientifiques actuelles mettent en lumière le manque de respect que les êtres humains ont eu à l'égard de la « nature ». Nous vivons sur une planète en souffrance, dans laquelle la quantité a été privilégiée à la qualité, les populations se sont rendues compte que la nourriture qu'elles ingèrent n'est pas bonne pour leur santé, la forêt amazonienne continue de brûler, la végétation en Australie également, les abeilles se raréfient, les spectateurs de reportages fondent en larmes devant la disparition des ours polaires... Cette médiatisation de toutes les catastrophes environnementales a poussé les regardeurs à pencher du côté du sensible tout en prenant conscience que ce qui détruit l'environnement les anéantira également. L'avenir de l'être humain semble compromis en regard de la mort des écosystèmes qui ne cesse d'être médiatisée. Cette peur de la mort donne un sens nouveau au terme « écologie » qui a fait son apparition en 1866 pour la première fois dans l'ouvrage Generelle

morphologie der organismen (Morphologie générale des organismes)² de Ernst Haeckel. Il désigne au départ une « science qui étudie les relations entre les êtres vivants (humains, animaux, végétaux) et le milieu organique ou inorganique dans lequel ils vivent.³ » Historiquement, l'écologie est donc un terme qui désigne l'étude des relations entre les êtres vivants en regard de leur environnement. Aujourd'hui, ce terme prend un nouveau sens : il devient une sorte d'idéologie contemporaine où l'on chercherait un équilibre entre l'Homme et la nature afin de contrer la disparition progressive des espèces faunistiques et floristiques, le réchauffement climatique et la surconsommation.

Le terme « écologie » est désormais associé à la mort, à l'éphémérité de nos existences, à la fragilité des êtres vivants. Ces termes renvoient également aux symboliques et codes qui sont attribués au genre des vanités, qui historiquement, sont des peintures dans lesquelles plusieurs objets inanimés (crânes, fleurs, fruits, instruments de musique, livres, bulles...) sont représentés, et permettent d'insister sur l'insignifiance de la vie humaine. En effet, prenons pour exemple, *Nature morte de fleurs et d'insectes* de Jacob Van Walscapelle (1644-1727), peinte vers 1700. Cette composition est une vanité puisqu'elle comprend les codes et symboles qu'on lui attribue : « Papillon, chenilles, hanneton et mouche (évoquent la putréfaction) font allusion au cycle de la vie, à l'âme prise entre la naissance et la mort. Les fleurs de vie : rose, œillet, clématite, belle-de-jour, campanule brillent de tout leur éclat et côtoient les fleurs de mort : anémone, pavot, jacinthe et chardon.⁴ » Nous notons que dans cette œuvre, les fleurs ont une importance capitale et suggèrent, accompagnées des insectes, l'idée d'éphémérité, de mort et convoquent la sensibilité du spectateur, l'invitent à méditer sur sa propre existence. Nous notons également que les vanités sont sans aucun doute des œuvres d'art « contextuelles ». Le terme « contexte » est ici employé dans le sens où les artistes prennent conscience de l'espace et de la

2 Définition « écologie » in CNRTL, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/etymologie/écologie>, consulté le 18/02/2020.

3 *Ibid.*

4 [S.N] (le service des publics et le service éducatif du musée), in « Musée des Beaux-Arts de Caen Parcours "Natures mortes et vanités" » [en ligne] <https://mba.caen.fr/sites/mba/files/2019-11/6.Caen-MBA-Parcours%20Natures%20mortes%20et%20vanités-2019.pdf>, (consulté le 16/11/2020).

temporalité dans laquelle ils vivent - puisqu'elles traduisent la peur des humains face à la mort, et les artistes ont adapté à chaque époque, leur iconographie et leur sens. Comme l'explique par exemple Manuel Jover :

« Les vanités n'ont pas toujours eu la même signification. Si les artistes d'hier insistaient sur le caractère éphémère de la vie, les créateurs actuels dénoncent l'absurdité de notre monde. [...] Les raisons de ce grand « revival » macabre seraient principalement historiques : l'ombre portée des grands génocides et massacres perpétrés au siècle dernier, le sida vécu comme la peste des temps nouveaux, et enfin cette perspective inédite, générée par la pensée écologique, d'une disparition de l'espèce, voire d'une destruction de la planète.⁵ »

Dans le cadre de ce mémoire, il faut comprendre que cette dialectique entre les deux notions « vanité » et « écologie », peut se traduire de deux manières. D'une part, face aux catastrophes environnementales, à cette mort omniprésente, les vanités sont aujourd'hui, une manifestation de la dialectique entre la destruction des écosystèmes et la mort inévitable de l'être humain. D'autre part, sous le terme « écologie », les œuvres d'art « vivantes » questionnent également les rapports qu'ont les organismes vivants avec leur milieu. Elles permettent au spectateur de se confronter aux lois de la vie et de la mort, le poussent à une réflexion sur son être au monde ainsi qu'à sa propre finitude. Les artistes, désormais sensibles à ces questions autour du vivant, exposent notamment des images hantées par la crise écologique. Cette création plasticienne préoccupée par ces questions, est qualifiée d' « écologique » par Paul Ardenne dans son ouvrage Un art écologique : création plasticienne et anthropocène⁶. Les artistes qu'il mentionne se positionnent par rapport à ces questions scientifiques et sociales en privilégiant une création qui tente de faire acte de réparation avec l'environnement.

J'emprunte notamment à cet auteur, la dénomination de « partenaire de création » qui caractérise cette création réparatrice. Il s'agit pour Paul Ardenne, par ces termes, de montrer que l'artiste « écologique » n'utilise pas les éléments

5 Manuel JOVER, « L'ultime triomphe des Vanités », in *Connaissance des arts*, février 2010, n°679, pp. 37-42.

6 Paul ARDENNE, *Un art écologique création plasticienne et anthropocène*, Latresne, Le bord de l'eau, 2018.

naturels dans un désir de rapports de force et de maîtrise mais privilégie une création « réparatrice » et de coopération avec l'environnement afin de contrer la crise écologique. L'artiste « écologique » réalise donc ses œuvres en celant un « pacte » d'égalité avec ces éléments naturels. Il est alors primordial pour l'artiste « écologique », de ne pas lutter contre la vie qui réside dans la nature et qui réagit selon ses propres lois : accepter que le vent souffle, que la glace fonde, que les végétaux meurent et se renouvellent au fil des saisons... Pour l'artiste donc, créer avec la nature signifie qu'il faut accepter que l'œuvre puisse être éphémère et soumise au seul juge qu'est la nature. Paul Ardenne pense cette relation en terme de respect et de pacte envers ces éléments de créations naturels, d'une forme de solidarité installée entre l'artiste et ce fragment de nature. Il définit qui est l'artiste « écologique » :

« Artiste “en devenir écologique”, “éco-artiste”, artiste “vert”, qu’entendre par là ?

- Un artiste opérant dans l'espace naturel, dans le sillage du Land art.
- Un artiste documentant un état de crise écosystémique.
- Un artiste contextuel faisant son bien et sa matière de la dénonciation des anomalies des rapports entre territoire de vie et activités humaines.
- Un artiste mû par le souci du care, du soin à apporter aux relations avec autrui et l'environnement.⁷ »

Paul Ardenne convoque l'éthique du *care*, perceptible lorsque les artistes utilisent aujourd'hui la nature elle-même dans les œuvres d'art, et d'autant plus lorsque leur poétique est engagée. Le travail de Kathryn Miller autour des *Seed Bombings (Fig.1)* (1991-2002) est à ce titre exemplaire : l'artiste jette des bombes de graines autochtones dans des paysages devenus désertiques afin de les repeupler de végétation. Ce soin qu'elle apporte à l'environnement, de façon légère et gratuite mais pourtant très sérieuse est expliquée par ses études en botanique et biologie et par son souci écologique. Elle se situe aussi dans une temporalité où l'écoresponsabilité a émergée. En effet, Paul Ardenne nous explique que l'art écologique, « [...] n'existe pas en tant que mouvement constitué ou à titre de regroupement proclamé, du moins avant les années 2000⁸ » mais

⁷ *Ibid.*, p.11

⁸ *Ibid.*, p.8

que « Les prémices en seraient, *mutadis mutandis*, les années 1960-1970, sur un fond de contre-culture.⁹ » Elle se place aussi, dans une certaine mesure, dans la lignée des artistes du Land art ou du Earth art qui travaillaient directement dans la nature. La différence entre leurs travaux réside dans le fait que les artistes du Earth art pouvaient se montrer violents envers le paysage. *Asphalt Rundown (Fig.2)* (1969) de Robert Smithson par exemple prouve que la destruction de la nature ne préoccupait pas l'artiste car en effet, il a déversé un matériau polluant (du goudron) le long d'un monticule situé près de Rome. Paul Ardenne fait d'ailleurs écho à ce mouvement du Land art tout au long de son essai et à L'idée de nature dans l'art contemporain de Colette Garraud, paru en 1993. L'autrice s'intéresse tout d'abord à un fait qui apparaît dans les années 1960 : certains artistes sortent de leur atelier pour créer des œuvres à l'extérieur car ils se positionnent contre le marché de l'art et le système muséal en général. S'affranchir de la *mimesis* grâce à des œuvres *in situ* devient le geste principal des artistes qu'elle présente. Les œuvres en effet, ne sont plus caractérisées par le fait d'être des imitations parfaites de paysages, mais sont devenues des fragments, des mises en scène, des actions dans le paysage lui-même. Colette Garraud s'intéresse à ces pratiques instaurées par les artistes du Land Art ou du Earth Art et montre qu'il existe différentes formes de créations dans la nature. Elle explique que les artistes proposent une idée de nature qui est différente selon la zone géographique où ils se trouvent : les artistes américains seraient plutôt destructeurs comme par exemple Michael Heizer avec sa *Double negative (Fig.3)* (1969), qui s'avère être une tranchée dans le paysage du Nevada, longue de 457 mètres, 13 mètres de large et profonde de 15 mètres. À l'inverse, les artistes européens réaliseraient des actions non-violentes tels que les artistes « marcheurs » : Hamish Fulton ou Richard Long pour ne citer qu'eux. Colette Garraud se demande comment se caractérisent les approches des artistes envers la nature. Sont-elles de l'ordre de la domination et de la dégradation ? Menaçantes ou bienveillantes ? Que reste-t-il de l'œuvre dans le paysage lorsque l'on se sert de l'éphémère comme médium ? Quel est le message que les artistes font passer ? Sont-ils dans une optique de proximité avec la nature ? Où se situe

9 *Ibid.*

la dimension écologique et quelles en sont les limites ? Paul Ardenne se situe dans le sillage de cette autrice, de ce mouvement du Land Art mais explique que de nos jours, les artistes ne détruisent plus spécialement la nature pour créer, ils deviennent tous deux des « partenaires de création ». Effectivement, les artistes du Land Art des années 1960 étaient davantage en rébellion vis-à-vis du système marchand de l'art que dans une optique écologique et de protection de l'environnement.

Nous notons dès lors que les artistes employant la nature dans leur créations artistiques ont eu des prétextes différents selon les époques. En effet, si Paul Ardenne évoque l'ouvrage de Colette Garraud, c'est en partie pour contextualiser son essai et pour révéler l'existence contemporaine des artistes « écologiques ». Pour cet auteur, si l'artiste « écologique » désire que la nature devienne un « partenaire de création », c'est parce qu'une certaine osmose avec elle a été perdue. Cette réflexion des artistes s'inquiétant de cette « osmose perdue », m'a donc menée à me concentrer davantage sur l'aspect éphémère des œuvres, leur côté « vivant », et sur l'impact que leur image laisse dans notre époque contemporaine. Ma propre démarche artistique se trouve à la croisée de ces questions entre œuvres d'art vivantes et problématiques écologiques. Le végétal est mon « partenaire de création » artistique, que ce soit en tant que médium ou support. Il est dans mon travail, un symbole phare du lien entre les vanités et l'urgence environnementale. En effet, je l'utilise principalement en regard des images de la mort de la nature, de l'éphémérité, de la décomposition ainsi que de la violence que l'être humain fait subir aux écosystèmes. Le végétal est également un sujet contemporain de recherches, autant d'un point de vue scientifique (disparition des espèces), que sociologique (les différents liens qu'entretiennent les populations avec les plantes), et artistique (art écologique, Land art...). De plus en plus d'ouvrages contemporains se concentrent sur l'importance de la flore dans les écosystèmes ainsi que de sa potentielle « intelligence » comme le suggère l'ouvrage de Stephano Mancuso, L'intelligence des plantes¹⁰. Bien que les préoccupations actuelles ne soient pas uniquement tournées vers les problématiques végétales (je pense notamment aussi à la

10 Stefano MANCUSO, Alessandra VIOLA, *L'intelligence des plantes*, Paris, Librairie générale française, 2020.

disparition d'espèces animales ou au réchauffement climatique), je m'en tiendrai dans ce mémoire au végétal puisqu'il est le sujet privilégié de mes recherches personnelles.

Ce mémoire tente de questionner l'ambiguïté des deux termes associés « vanités écologiques » dans la mesure où cette association permet l'apparition d'une dialectique entre catastrophe écologique et mort inévitable de l'être humain par le biais de la manifestation des codes et symboles du genre artistique des vanités. Ce terme de vanité qui, au sens de l'Écclésiaste, désigne la fragilité, l'idée du souffle, de la vapeur, de ce qui est vaint, illusoire, futile voire sans aucune réalité. Dans une seconde mesure, cette association interroge la vanité sous le sens de l'orgueil : sommes-nous véritablement capables de réparer les dégâts que l'on a causés dans la nature ? Un doute quant à la position éthique des artistes sur le véritable motif de leur création, semble faire émerger une tension entre la réelle position écologiste des artistes et la manière dont les œuvres sont conçues.

La première partie de ce mémoire se concentrera sur la relation manifeste entre l'humain et la nature, notamment sous l'angle de la dialectique nature/culture. Elle tentera de mettre en évidence les paradoxes existants au sein de la notion de paysage et questionnera les potentiels désirs des artistes à intégrer les problématiques écologiques au sein de leurs créations. Dans la création artistique autour des jardins, de la forêt et du cabinet de curiosités, le « geste de planter¹¹ » théorisé par Vilèm Flusser, pose question en regard du geste de déplacement des éléments naturels et par extension, leur soumission. En effet, il crée des contradictions au sein même de la création artistique écologique. Cette partie développera également les questionnements autour de l'œuvre d'art « vivante », en particulier en regard de la temporalité traditionnelle et du caractère possiblement transcendantal d'une œuvre d'art et mettra en avant les glissements entre représentation et mise en présence des sujets. Cette partie s'intéressera à l'importance du végétal dans la création contemporaine, qui devient le symbole d'une destruction des espèces et par extension, de la

11 Vilèm FLUSSER, « Le geste de planter » in *Les gestes*, Nouvelle éd. Augmentée, Al Dante, Paris, 2014.

potentielle disparition des êtres humains avec la nature. Elle questionnera les différentes définitions du mot « écologie » : les œuvres d'art « écologiques » sont-elles réellement une manifestation du désir d'une reconnexion à la nature ou sont-elles uniquement envisagées par les artistes, dans une recherche plastique autour du vivant et des liens qu'il est en capacité d'entretenir avec son milieu naturel ?

La seconde partie de ce mémoire étudiera les propositions singulières des artistes qui, toujours dans cette dialectique nature/culture, questionnent nos façons de consommer au travers des natures mortes et des vanités contemporaines. Dans un deuxième temps, elle mettra en valeur les actions artistiques de sensibilisation à l'environnement par le biais de la temporalité et de l'activisme. La performance et l'action artistique deviennent-elles les moyens efficaces de militer en faveur de l'écologie ? Cette seconde partie reviendra également sur le geste de planter des artistes « écologiques », en dégagera les nuances et permettra de comprendre leurs véritables motivations. Cette partie permettra enfin de comprendre les nouvelles orientations que prennent les artistes engagés dans la protection de l'environnement et qui, soit s'associent avec d'autres corps de métiers tels que ceux qui appartiennent aux sciences dures ou sciences sociales, soit qui se situent eux-mêmes dans une position ambivalente entre art, science et militantisme.



1



2



3

Figure 1 : Kathryn Miller, *Seed Bombings*, 1991-2002.

Figure 2 : Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969, Rome.

Figure 3 : Michael Heizer, *Double negative*, 1969-1979, Nevada.



I

L'ÉCOLOGIE :

LA MANIFESTATION
D'UNE OSMOSE PERDUE

La manifestation d'une osmose perdue entre l'être humain et son environnement peut déjà se percevoir dans la peinture ou la poésie romantique (1770-1870 environ). Pour le Romantisme, il s'agissait de retrouver des plaisirs dans la nature, d'exprimer l'ivresse et la sensibilité intérieure de chacun.e. Un des exemples typiques de la relation entre l'humain et l'environnement est le tableau de Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (Fig.4) (1818). Il représente un homme devant un paysage brumeux, plongé dans ses pensées. Deux interprétations peuvent être possibles concernant cette œuvre : soit le seul personnage présent évoque une supériorité vis-à-vis du paysage, soit il représente la solitude et la petitesse humaine face à la nature, face au monde. En effet, dans la première hypothèse, le personnage présent a une position de surplomb vis-à-vis de cette nature représentée montrant sa supériorité en dominant la mer de nuages et par extension, assume son pouvoir face à la nature. Comme l'explique d'ailleurs Paul Ardenne à ce sujet :

« Un alpiniste amateur, parmi les premiers du genre, s'est hissé jusqu'au sommet d'une montagne. S'étend devant lui, à ses pieds, le formidable paysage de la nature, une

nature dont l'homme, représenté par Friedrich, du fait de sa position sommitale, structure l'existence par une présence dominatrice, prédatrice, narcissique et satisfaite. La hiérarchie implicite à ce genre de proposition, symboliquement parlant, est évidente : l'homme domine le monde.¹² »

Dans l'autre hypothèse, nous notons quelques subtilités. Le personnage est de dos, en cela nous ne connaissons pas son identité et cela ne semble pas important. De plus, le personnage semble perdu dans ses pensées face à l'immensité de la mer de nuages. En ce sens, l'individu est moins important que le paysage représenté. Le romantisme se présenterait ici comme une quête du bonheur au travers du voyage, de la recherche de cette osmose perdue. À la recherche d'une fusion avec le paysage, le personnage projette son Moi intérieur et apparaîtrait être la représentation de cette osmose perdue avec la nature.

Un autre tableau de Friedrich, *Le Moine au bord de la mer* (1808-1810), présente encore le deuxième aspect évoqué de la relation entre l'être humain et le paysage : le moine apparaît insignifiant devant le spectacle de la mer, devant la nature, indomptable. Le paysage a toujours été un thème porteur d'une idée de beauté, de splendeur voire d'effroi et a été l'une des iconographies du romantisme, tout comme les passions humaines comme l'expliquent Henri Peyre et Henri Zerner à propos de la poésie romantique : « Les thèmes de la nature, des tombeaux, des ruines, les éloges du sentiment et de l'enthousiasme, que le romantisme reprendra avec plus d'éclat, sont traités avec prédilection par ces poètes¹³ ». Ce lien entre nature, Moi intérieur et approche religieuse est également expliqué notamment grâce à la notion du « sentiment océanique » discuté par Sigmund Freud et Romain Rolland : « Il s'agit d'une sorte d'élan mystique et de confusion avec le grand Tout, comme la vague dans l'océan¹⁴ » nous explique Jacques Munier. Cette définition peut mettre en lumière les œuvres mentionnées de Friedrich dans leur rapport à la mer et dans cette confusion des passions

12 Paul ARDENNE, *Un art écologique création plasticienne et anthropocène*, *Op.cit.*, p.23.

13 Henri PEYRE, Henri ZERNER, « ROMANTISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/romantisme/>, consulté le 03/01/2021.

14 Jacques MUNIER, « Le sentiment océanique » dans le journal des idées in *France Culture*, 27/11/2020, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-des-idees/le-sentiment-oceanique>, consulté le 28/01/2021.

humaines avec le paysage via le médium de la peinture.

La réflexion de l'autrice Colette Garraud se place notamment par rapport au « sentiment de la nature » théorisé par l'historien Kenneth Clark. Il explique ce « sentiment de la nature » dès les premières lignes de son ouvrage L'art du paysage :

« Nous sommes entourés de choses que nous n'avons pas créées et qui ont une vie et une structure différentes des nôtres : les arbres, les fleurs, les prairies, les rivières, les collines, les nuages... Pendant des siècles, elles ont été pour l'homme objets de plaisir aussi bien que de curiosité et d'effroi. Rêvées dans notre imagination comme un reflet de notre sensibilité, elles ont constitué à la longue une entité à laquelle nous avons donné le nom de nature, et c'est à travers la peinture de paysage que nous pouvons saisir les diverses formes qu'a pris notre sentiment de la nature.¹⁵ »

L'ouvrage de Clark révèle les liens sensibles entre l'humain et la nature au travers de la peinture de paysage occidental. Il est alors important pour l'artiste, de donner à voir au spectateur un point de vue particulier, une atmosphère traduisant la relation du Moi intérieur de l'artiste avec le paysage. Colette Garraud dans son ouvrage L'idée de nature dans l'art contemporain¹⁶ (1993), positionne son propos en regard de ce « sentiment de la nature » en montrant que la vision de Clark n'est pas adaptée pour penser l'approche de la nature par les artistes contemporains et les formes qu'ils envisagent. Colette Garraud dans la distinction qu'elle fait de l'approche de Clark exprime le fait que le cadre, le point de vue de l'artiste en peintre, met à distance le spectateur tandis que le Land Art permet l'expérience directe de la nature et assure une proximité avec elle. C'est également ce que Paul Ardenne explique aussi dans son ouvrage Un art écologique : Création plasticienne et anthropocène (2018) : « [...] la création plasticienne, dorénavant, s'autorise à quitter l'espace réduit de l'atelier et s'exerce volontiers dans la nature même, au grand air - ainsi du Land art, des *Earthworks*.¹⁷ » En ce sens, il confirme que certains artistes contemporains

15 Kenneth CLARK, *L'art du paysage*, traduit de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcou, Paris, Gérard Monfort, 2002, p.7

16 Colette GARRAUD, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993.

17 Paul ARDENNE, *Un art écologique création plasticienne et anthropocène*, *Op.cit.*, 2018, p.8

semblent s'être saisis de l'urgence environnementale actuelle. Si aujourd'hui ces gestes artistiques écologiques ont l'air adapté à l'époque que nous traversons, il n'en a pas toujours été ainsi. Les œuvres d'art oscillent parfois entre nature et écologie, souvent même les artistes ne se revendiquent pas « militants » ou « écologistes ». Il est alors difficile de cerner le propos véritable de l'artiste. Cette partie montrera comment les artistes ont commencé à accéder à la nature par le biais du paysage et tentera de comprendre les nuances entre œuvres « naturelles » et œuvres « écologiques ». Elle présentera également les rapports de forces sous-jacents dans les œuvres s'inscrivant dans une proximité avec le genre de la vanité.

1.La relation nature/culture : un rapport de forces

Il me semble utile de commencer cette étude par la relation entre ce que l'on appelle communément la nature et la culture. En effet, les tensions de cette relation constituent une dialectique dans laquelle on peut percevoir les premiers symptômes qui ont conduit à ce que l'on appelle l'anthropocène, qui « [...] désigne un point de non-retour, une bifurcation géologique dans l'histoire de la planète Terre, sans retour prévisible à la normale de l'holocène¹⁸ » nous explique Jean-Baptiste Fressoz. Cette approche de la dialectique nature/culture me permet aussi de me demander si les œuvres qui seront évoquées au long de ce mémoire portent en elles réellement cette visée idéologique écologique que je tente de discerner. Nos perceptions actuelles en regard de l'écologie, remettent en cause cette relation nature/culture qui était envisagée comme une opposition. Nous pouvons commencer par définir indépendamment les notions de culture et de nature afin de comprendre leurs enjeux propres. La définition de « culture » qui me semble la plus appropriée dans cette partie est la suivante : « Ensemble des phénomènes matériels et idéologiques qui caractérisent un groupe ethnique

18 Jean-Baptiste FRESSOZ « L'anthropocène et l'esthétique du sublime » pp.44-51 in Hélène GUÉNIN (dir.), *Sublime : les tremblements du monde*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2016, [ouvrage publié par le Centre Pompidou-Metz à l'occasion des expositions « Sublime, les tremblements du monde », Galerie 1, 11 février - 5 septembre 2016, « Tadashi Kawamata, under the water - Metz », Galerie 2, 11 février - 15 août 2016, p.44

ou une nation, une civilisation, par opposition à un autre groupe ou à une autre nation : La culture occidentale.¹⁹ » Le terme de « nature » quant à lui, est employé dans le sens où il représente l' « Ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines.²⁰ » À première vue, la culture serait associée aux activités humaines et la nature existerait selon ses propres « lois ».

À l'époque de l'anthropocène, la culture occidentale, loin d'être dans une idéologie animiste, est celle qui a principalement contribué à la destruction de la nature. C'est en ce sens que nous ne pouvons plus affirmer aujourd'hui que la nature est « indépendante des activités humaines » car en effet, elle est devenue culture depuis que l'Homme l'a soumise pour ses propres besoins nous conduisant à ce que Jean-Baptiste Fressoz appelle « une révolution géologique d'origine humaine.²¹ »

Le constat de cette soumission est daté de l'époque de la modernité et de l'avènement de l'humanisme. Au XVIII^e siècle, une pensée rationaliste du monde place l'humain en position de surplomb, suppose une autonomie de celui-ci à l'égard de la nature et des croyances religieuses quelque-elles soient. Elle est une époque d'objectivité, d'expériences qui ont menées à la science telle que nous la connaissons encore aujourd'hui. À force de se développer dans la technique, elle a anéanti ce qu'était la nature sauvage et a conduit les artistes à penser à cette osmose perdue. De nos jours, cette nature est devenue culture puisque l'humain a une emprise totale dessus. Il n'a pas simplement maîtrisé la nature mais l'a totalement soumise, réduite en esclavage au détriment d'autres espèces animales ou végétales. Cette réflexion autour de la nature et de la culture me permet de comprendre la manière dont nous en sommes arrivés à nous soucier de la nature (de ce qu'il en reste). Selon Paul Ardenne, l'artiste contemporain essaye de reconstruire ou de réparer nos liens avec la nature. Les artistes prennent actuellement position dans leurs œuvres face aux destructions

19 Définition « culture » du *Larousse*, [en ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/culture/21072>, consulté le 14/03/2021

20 Définition de « Nature » in *CNRTL*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/nature>, consulté le 15/01/2020.

21 Jean-Baptiste FRESSOZ, *Op.cit.*, p.45

produites dans la nature à cause des activités humaines. Néanmoins, nous pouvons nous demander si ces œuvres ne sont pas aussi dans une position paradoxale vis-à-vis de l'écologie. En effet, est-ce la nature qui intéresse les artistes ou bien véritablement la problématique écologique ?

1.1. Du paysage à la problématique écologique

Si l'écologie est aujourd'hui une préoccupation mondiale majeure et une lutte pour la protection de l'environnement, la nature en revanche, a toujours été une source d'inspiration pour les artistes. Hubert Besacier dans son ouvrage consacré au travail de Nils-Udo nous l'explique : « Généralement, dans la civilisation occidentale, dès que l'on met en rapport les mots Art et Nature, la première chose qui vient à l'esprit est l'imitation de la nature par l'art. Prise sous cet aspect, la nature est avant tout un fait culturel qui se confond le plus souvent avec la notion de paysage.²² » Cette notion de paysage, qui est donc culturelle, a été traversée dans l'ouvrage de Kenneth Clark qui a classifié plusieurs types de paysages tels que les paysages symboliques, réalistes, fantastiques et idéalisés. L'artiste originellement, exposait la nature selon un point de vue qui lui était propre. En effet comme l'explique encore Hubert Besacier :

« [...] le regard du peintre est un regard esthétique, donc un choix ; une mise en image, donc une mise en ordre ; une tentative de déchiffrement, de mise en évidence d'une cohérence qui va jusqu'à la composition ; l'œuvre répond à une volonté d'organiser - ne serait-ce que par le cadrage - une image qui retranscrirait et donc ferait partager une vision²³ ».

Le paysage, qui suppose donc un cadrage, maîtrise lui aussi la vision de la nature. Le thème du paysage peu à peu s'est associé à l'écologie dans les pratiques contemporaines. Depuis les années 1960, il intéresse certains artistes dans une certaine mesure tels que Walter De Maria, qui nous donne une vision d'un lien pacifique à rétablir avec notre environnement, notamment parce qu'il

22 Hubert BESACIER, *Nils Udo, l'art dans la nature : photographies et peintures*, Paris, Flammarion, 2011, p.147.

23 *Ibid.*

souligne les différents rapports de force que les êtres humains peuvent avoir avec les éléments naturels. Cet artiste est l'un des premiers à intervenir dans le paysage ou à amener des éléments de paysage en galerie. Prenons deux exemples : *New York Earth Room (Fig.6)* (1977) et *The Lightning Field (Fig.7)* (1980). Pour la première œuvre, De Maria a exposé 127 tonnes de terre dans l'espace d'une galerie new yorkaise de 335 m² sur une hauteur de 56 cm. Ce geste de déplacement questionne la place de la nature. Elle devient une œuvre à part entière en étant présentée dans une galerie, lieu traditionnel des œuvres d'art, ce qui lui donne une importance considérable. La seconde œuvre consiste pour le spectateur à observer le phénomène des éclairs directement à l'extérieur, dans le paysage. Plus question ici de représenter mais de présenter le prodige de la nature, la beauté époustouflante et dangereuse de l'orage. La première œuvre de De Maria m'intéresse plus que la seconde car elle pose question sur son contexte de création. Paul Ardenne, dans son ouvrage Un art contextuel²⁴, explique à propos de cette œuvre que :

« Participant d'une esthétique de l'emprunt et de l'appropriation, le jeu de De Maria avec la matière naturelle n'est pas, *stricto sensu*, contextuel. Plutôt que la nature, il évoque une crise entre le dedans et le dehors, son but étant de remettre en cause les usages jusqu'alors admis en terme de contenu concret de l'exposition. L'artiste met en scène un matériau d'origine naturelle, mais pas question pour lui de mettre en œuvre un état de réciprocité avec la nature.²⁵ »

Cette citation permet d'expliquer le geste de déplacement de l'artiste mais aussi d'évoquer que les premières œuvres d'art incluant les éléments naturels n'étaient pas toutes un cri de guerre en faveur de l'écologie. Si l'écologie n'était pas revendiquée, certains artistes ont utilisé des éléments naturels dans leurs œuvres dans l'idée d'une création commune avec la nature. Andy Goldsworthy notamment s'attache à travailler avec les éléments naturels sans désir de dompter la nature mais au contraire, en laissant ses œuvres peu à peu s'autodétruire : s'il travaille avec la glace, elle finira par fondre, s'il travaille avec les branches d'un arbre, elles finiront par tomber au moindre coup de vent. Une de ses œuvres

24 Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004.

25 *Ibid.*, p.122

composée de branches mortes et disposées en forme concentrique dans un champ s'est dégradée au fil du temps. Il explique au sujet de ce travail qu'il s'agit de :

« Branches mortes de noisetier
ramassées dans un bois voisin
en partie brûlées
déposées sur de vieilles fougères
dans l'attente des nouvelles
suis revenu plusieurs fois de la fin de l'hiver à l'été²⁶ »

L'explication de Goldsworthy prouve qu'il laisse la nature juger de la temporalité de l'œuvre et la laisse modifier sa forme jusqu'à sa disparition complète. Tout comme Goldsworthy, Nils-Udo utilise des matériaux éphémères pour ses œuvres, qu'il immortalise *via* la photographie. Par exemple, *Sans Titre*, est l'image d'une feuille de pétasite rongée par les insectes. Avec cette œuvre, Nils-Udo joue avec les ombres que produisent les motifs troués mais montre aussi que la feuille est vouée à être détruite par d'autres êtres vivants. La mort du végétal est ici explicite.

Si les œuvres précédentes n'ont pas été conçues dans l'optique des problématiques écologiques telles que nous les concevons aujourd'hui, *La Mort* de Nils-Udo interroge la notion de la disparition, en regard de l'état des écosystèmes. En effet, cette œuvre a été réalisée dans la Baie de Somme en 1984. L'installation était constituée de troncs d'arbres morts et de « lambeaux de plastiques agricoles noirs²⁷ » et a rapidement été démontée puisqu'elle a été jugée choquante. Cette œuvre apparaîtrait comme le miroir de notre condition de mortel : face à une utilisation bien trop importante de plastique, nos environnements sombrent dans un état de précarité et menacent nos propres existences. Les lois naturelles seraient alors bouleversées durablement par nos

26 Andy GOLDSWORTHY, *Le temps*, Arcueil (94), Anthèse cop. 2001, 4^e édition française : 2008, p.34

27 Hubert BESACIER, *Op.cit.*, p.157.

actions. Régis Durand, dans son ouvrage *Le regard pensif*²⁸ (1990), souligne que : « [...] notre relation à la nature est devenue abstraite et vide de tous sens, coupée du flux vivant de la pensée et du désir²⁹ » et cela explique le fait que l'être humain s'est ainsi détaché du sentiment romantique qu'il avait envers la nature. Il explique également que Nils-Udo tente de mettre en évidence cette disparition, cette mort de la nature. Cette mort ne serait plus spécialement naturelle mais serait accélérée par notre manque de vigilance à l'égard des végétaux en particulier. Cette osmose perdue est démontrée dans le travail de Nils-Udo comme l'écrit Régis Durand :

« Le travail de Nils-Udo se place à ce stade d'une évolution où se mêlent les états différents, où rien de la nature ne nous est encore irrémédiablement étranger, mais où tout s'éloigne, et où, pour la première fois de notre histoire, la mort n'est plus un phénomène naturel au cœur des choses, mais une maladie que nous leur transmettons prématurément, et dont nous ne voulons même plus voir le progrès irréversible - où, pour la première fois, il est devenu possible d'envisager, et même de simuler, la disparition pure et simple du monde naturel.³⁰ »

Nils-Udo donne à voir la dégradation de façon subtile puisqu'il a pris conscience de cette mort environnementale au travers de ses promenades observatoires. En regard de cette urgence, il conçoit des œuvres fragiles et éphémères destinées à être photographiées. Garder la trace devient une façon de témoigner du statut de nos environnements et cet acte se doit d'être réalisé dans le respect et l'attention comme l'explique encore Régis Durand : « Il faut d'abord, à l'évidence, apprendre à voir. Marcher et voir, observer la vie du végétal, son état, sa couleur, sa croissance. Repérer et comparer d'une saison à l'autre. Rassembler (savoir cueillir).³¹ »

Cette notion de disparition est également constatée grâce à l'œuvre *Synthèse (Fig.8)* (2012-2017) de Jonas Delhaye. Pour réaliser cette œuvre, l'artiste

28 Régis DURAND, *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 2e éd., 1990.

29 *Ibid.*, p.193.

30 *Ibid.*, pp.193-194.

31 *Ibid.*, p.196.

s'accroche aux branches d'un chêne et vient perforer les feuilles de l'arbre avec les mots d'une nouvelle qui lui est chère, celle de Jorge Luis Borgès intitulée « L'écriture du Dieu ». L'artiste renouvelle la façon d'écrire dans un geste qui lui est propre : à l'aide de caractères d'imprimerie en plomb comprenant presque toutes les lettres de l'alphabet, il s'est constitué une tablette de cire dont il se sert dans cette œuvre. Progressivement, il a filmé l'avancée de son œuvre du printemps jusqu'à l'automne alors que les feuilles tombaient et disparaissent peu à peu. En regard de la notion de disparition, les êtres vivants peuvent être qualifiés par cette autre notion qu'est l'altération, définie comme étant la « Modification de l'état ou de la qualité d'une chose [...] Dégradation par rapport à l'état initial ou normal d'une chose, ou aspect de l'être humain.³² » L'œuvre *Synthèse* de Jonas Delaye nous rend sensibles à une certaine « poésie de l'altération » puisque l'œuvre, au fil des saisons, se modifie jusqu'à disparaître totalement. L'artiste également, afin de garder trace de cette œuvre, a proposé une autre version de son œuvre mais cette fois-ci il a recueilli les feuilles perforées qu'il a enfermées entre deux plaques de verre et les présente tel un herbier accroché à un mur. Notons dès lors que le processus de création fait partie intégrante de *Synthèse*. La temporalité est mise en avant dans ce travail car les végétaux ont la caractéristique d'être éphémères entraînant une altération par leur dimension cyclique. Ces notions sont signifiées grâce à la « scription » (l'écriture en tant que suite de gestes) de Jonas Delhaye qui se traduit en plusieurs aspects. Entre geste d'effacement, geste symbolique, geste performatif, l'artiste nous fait découvrir un geste d'écriture qui ne nous est pas commun, qui prend pour médium la lumière et qui est axé sur la relation profonde qu'entretient l'artiste avec l'arbre et par extension, la nature.

La notion d'effacement dans le travail de Delhaye se caractérise à la fois par le geste de perforation mais aussi dans celui de la dégradation de l'œuvre. En effet, contrairement à l'utilisation habituelle de l'alphabet en plomb, qui consiste en l'application de l'encre afin de la presser sur une feuille, il détourne le médium en perforant les feuilles de l'arbre. Le geste est donc celui d'une disparition

32 Définition « Altération » in *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/alteration>, (consulté le 11/02/2020).

partielle de l'œuvre, laissant ainsi passer la lumière dans les feuilles elles-mêmes du chêne.

Maurice Fréchuret, auteur de l'ouvrage Effacer, paradoxe d'un geste artistique³³ théorise toutes les techniques d'effacements artistiques que nous connaissons actuellement. Il donne ainsi une définition de ce geste d'effacer : « sans doute parce qu'il s'agit d'un geste aussi incongru qu'inattendu dans la logique de la production artistique occidentale, la façon d'opérer par effacement - c'est-à-dire au sens propre par soustraction au regard – passe-t-elle pour contradictoire et aberrante.³⁴ » En effet, nous notons que généralement, effacer c'est gommer, c'est se tromper et donc c'est un geste apparaissant comme négatif. Effacer, c'est aussi enlever la matière tout comme la gomme enlève les traces du crayon. Mais dans cette œuvre, le geste d'effacement se révèle des plus précieux et affirmatif. L'artiste nous donne sa propre définition de son geste d'effacement. Il appelle cette technique la « réserve » qui est une notion centrale dans son œuvre.

« La réserve en peinture c'est l'espace blanc et pour moi la réserve est toujours une forme d'interdépendance. C'est-à-dire que le vide révèle le plein. [...] la réserve enlève, la perforation devient une réserve. Donc c'est [...] une forme de disparition et en même temps cela vient révéler, parce que par le manque, l'information est révélée. [...] on pourrait penser qu'il y a un déficit mais finalement ça en devient le sens. [...] l'encre, c'est la lumière.³⁵ »

Donc enlever, dissoudre la forme, soustraire la matière, évider, devient ici une symbolique de l'absence qui peut paraître paradoxale puisque qu'écrire, c'est inscrire l'idée de la pérennité. Dans ce travail, Jonas Delhaye détourne le geste d'écriture. En effet utiliser la nature c'est se saisir de l'éphémère et cela produit la métamorphose de l'œuvre qu'il crée. Lorsqu'il réalise *Synthèse*, son geste devient symbolique : cette présence lumineuse qu'il révèle, renvoie en effet au

33 Maurice FRÉCHURET, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

34 *Ibid.*, p.29.

35 Jonas DELHAYE, entretien téléphonique, 25/10/2019 (01'02'12).

« processus par lequel les plantes vertes synthétisent les matières organiques grâce à l'énergie lumineuse [...]»³⁶ » et en ce sens, Delhaye nous passe un message écologique pertinent. Nous retrouvons également la manifestation de la vanité dans cette œuvre. En écrivant sur les feuilles d'un arbre vivant, Jonas Delaye nous montre que la nature poursuit sa temporalité cyclique et les feuilles viennent à tomber, à sécher, à mourir, faisant aussi périr l'œuvre. L'idée d'effacement apparaît donc de nouveau parce que cette notion invoque directement la problématique du temps. L'artiste a aussi exprimé le fait que cette idée de cycle rejoignait une thématique de l'œuvre de Borgès :

« il a une manière de penser le texte et le monde en général comme une forme un peu cyclique. Le temps devient infini, l'espace se retourne sur lui-même, se recourbe....»³⁷ »

Il m'affirma aussi que cette idée de cycle était fortement liée à la notion de nature, qui se traduit plastiquement dans l'utilisation de l'arbre comme partenaire de création. Le temps donne la forme de son œuvre interrogeant aussi la notion de transparence. La transparence en effet, se joue en deux temps : d'une part, elle se caractérise de façon littérale puisque la lumière pénètre les formes perforées dans les feuilles. D'autre part, nous sommes en présence d'une forme contemporaine de nature morte. Christine Buci-Glucksmann explique notamment que « La bulle, le globe, l'eau, le verre et la fleur, autant de motifs de l'éphémère à l'origine d'un nouveau genre historique de peinture : les natures mortes et les Vanités, ces véritables miroirs du temps et du rien.³⁸ » Ainsi, l'œuvre vouée à disparaître laisse disparaître symboliquement la mort de l'œuvre, la mort de la nature. Jonas Delhaye à ce propos, explique que la notion d'éphémère est importante dans son travail puisque plusieurs de ses œuvres ont été vouées à disparaître. De plus, cela pousse le spectateur à être attentif envers elles puisqu'il n'est possible de les admirer qu'une seule fois :

« L'éphémère est totalement lié à la notion d'attention. [...] l'éphémère nous oblige à

36 Définition du Robert « Photosynthèse », [en ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/photosynthese>, consulté le 21/05/2021

37 *Ibid.*

38 Christine BUCI-GUCKSMANN, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p.23.

être attentif. J'avais fait [...] en troisième année de beaux-arts, des œuvres en cire qui disparaissaient mais en disparaissant par des processus de chauffe, par la chaleur, elles se mettaient en mouvement. Il y avait donc cette sorte d'interdépendance entre la vie et la mort de l'objet et donc cela nous obligeait, en tant qu'observateur, à être complètement dans l'attention du temps. La nature en général nous invite à cela aussi je pense.³⁹ »

En inscrivant la forme des lettres dans les feuilles qui sont tombées au sol, l'artiste questionne l'instabilité et la légèreté du médium. Ainsi, l'œuvre vouée à disparaître laisse transparaître symboliquement la mort de l'œuvre et la mort de la nature dans un processus cyclique.

L'œuvre de Delhaye est aussi performative et en cela, elle traduit également l'éphémérité du geste. En effet, l'artiste pendant de longs jours, a perforé les feuilles du chêne inlassablement. Il est difficile de nier la position inconfortable dans laquelle il a dû se tenir pour réaliser un tel travail. L'instabilité de la position devait être une difficulté supplémentaire. Mettre le corps à l'épreuve se rapproche du texte de Borgès qui consiste à oublier le passage du temps et se concentrer sur le moment présent. En cela, notons que le geste artistique de Jonas Delhaye est paradoxal. En effet durant des jours, l'artiste accroché aux branches, a perforé inlassablement les feuilles de l'arbre. Cette patience apparaît contradictoire lorsque l'on sait que la nature, cyclique, va détruire l'œuvre à l'automne. À travers *Synthèse*, il nous questionne à la fois sur l'attention que nous portons aux œuvres d'art mais aussi sur les rapports ambivalents, ambigüs, que nous entretenons avec la nature, que nous tenterons d'approcher par le biais de la conception de jardins artistiques et de l'utilisation de la forêt en tant que support ou médium artistique.

1.2. Jardins artistiques, forêt : espaces paradoxaux

Tout comme le photographe ou le peintre choisit un point de vue précis afin de construire son tableau, les jardins ne sont pas une exception au désir des êtres humains de maîtriser la nature. Le jardin est un espace contraire à la

³⁹ Jonas Delhaye, *Op.Cit.*

nature comme l'explique Kenneth Clark : « La Nature dans son ensemble est encore le domaine du désordre, du vide et de la peur ; la contempler conduit à mille pensées dangereuses. Mais dans cet espace sauvage, on peut enfermer un jardin.⁴⁰ » Le constat suivant est que les espaces naturels sont devenus culturels alors peut-on alors encore parler de nature ? Les artistes l'utilisent, certes pour la valoriser voire pour la protéger, mais elle reste soumise, dénaturée, artificialisée⁴¹. Les jardins sont des espaces qui se veulent naturels mais qui sont en réalité complètement agencés. Parfois même en surgit une dimension romantique, idéaliste : le retour à la nature, grande, belle et sauvage, peut mener à un désir d'évasion aussi bien physique que psychique et se traduit dans la construction de jardins, qui deviennent des espaces rassurants et de méditation. Dans les jardins, les plantes sont choisies pour leur beauté ou leur utilité aux êtres humains. Il est également à noter que souvent, les plantes ne sont pas adaptées à nos sols et certaines espèces ne peuvent être plantées ensemble.

Vilèm Flusser, dans son chapitre sur « Le geste de planter⁴² » explique que celui-ci est un geste qui est tout sauf naturel. Planter, c'est déjà transformer la nature et c'est un geste historique. Le geste de planter a en effet suscité un changement pour l'humanité au néolithique alors qu'aujourd'hui, planter est devenu un acte banal. Afin d'expliquer ce geste paradoxal, il distingue le chasseur de la collectionneuse en leur donnant deux points communs, d'abord celui du filet, ensuite celui de guetter. Le filet pour la collectionneuse se résume au panier, pour le chasseur, c'est le piège. Le filet relève du hasard : la collectionneuse et le chasseur doivent attendre que quelque chose tombe dans leur filet. Le deuxième point commun est « la position de guetter.⁴³ » Il explique que la chasse des animaux est une tâche effectuée par l'homme, alors que la femme se charge de la cueillette et de la botanique en général à l'époque paléolithique. Au néolithique, ce qui change est l'évolution du chasseur et de la

40 Kenneth CLARK, *Op.cit.*, p.15

41 Définition « Artificiel », elle, ici l'adjectif : « Qui est dû à l'art, qui est fabriqué, fait de toutes pièces; qui imite la nature, qui se substitue à elle; qui n'est pas naturel » in *CNRTL*, [en ligne] <https://cnrtl.fr/definition/artificiel> (consulté le 20 novembre 2019).

42 Vilèm FLUSSER, *Op.cit.*

43 *Ibid.*, p.185.

collectionneuse puisque qu'ils se transforment en planteurs. Le geste de planter relève d'une maîtrise et d'une appropriation voire même d'une colonisation écrit Flusser : « [...] l'essentiel du geste néolithique de planter reste le même, c'est-à-dire obliger la nature à servir à l'existence humaine selon la règle de la nature elle-même, et ainsi rendre nécessaire le futur humain.⁴⁴ » Pourtant planter c'est aussi patienter et prendre soin et laisser la plante vivre une vie propre jusqu'à être utilisée. Créer avec la nature tout comme planter est un pacte d'utilité. Comme l'auteur l'explique :

« Les Anciens le savaient, mais nous l'avons oublié : le geste de planter est la première phase du geste d'attendre. On plante et on attend. Le verbe latin colere et son substantif cultura ne signifient pas pas seulement "récolter" et "récolte", mais surtout "attendre" et "soin". Le mot latin agricultura ne signifie donc pas seulement planter et récolter, mais surtout prendre soin.⁴⁵ »

Vilém Flusser écrit sur un geste qui nécessite la patience pour celui qui désire se nourrir en l'occurrence. Planter c'est désirer le végétal. Planter, c'est l'attendre et le chérir. C'est aussi partir d'une graine et espérer qu'elle évolue dans le but de se nourrir. Flusser énonce un autre point concernant le planteur qui serait celui du processus puisqu'il prépare le terrain pour obtenir un résultat. Planter est aussi soumettre la nature, c'est un geste violent. En effet, il prend pour exemple l'arbre qui a historiquement posé un problème à l'homme : la forêt fut jugée dangereuse donc détruite, et de nos jours, cela n'a pas évolué puisque qu'il faut couper des arbres pour construire des champs. L'agriculture intensive détruit les forêts naturelles. « Agriculture c'est *dominatio*, c'est-à-dire transformation de la forêt en maison⁴⁶ » écrit Flusser. À l'inverse, l'écologiste détourne le geste de planter : il replante les arbres. Les *Seed bombings* de Kathryn Miller que nous avons évoqué peuvent être analysées sous cet angle. Par cette action discrète, Miller nous propose un renversement du geste de planter : elle jette ses graines et les lois de la nature reprennent leurs droits. Son geste créatif est donc utile. L'artiste redonne le pouvoir à la nature dans un désir écologique de

44 *Ibid.*, p.189.

45 *Ibid.*, pp.187-188.

46 *Ibid.*, p.188.

protection. Le travail de Maylis Turtaut est également intéressant dans la mesure où elle se définit comme une « jardinière-plasticienne ». Une de ses œuvres a été réalisée en collaboration avec l'artiste Anouck Durand-Gasselin. *Fleurs de pavés, mousse de trottoirs* (Fig.9), est une installation réalisée pour la Nuit des musées en 2018. Maylis Turtaut explique ce travail :

« Le temps d'une nuit, un dessin de mousses vivantes se déploiera sur le sol de la cour de l'Ancien collège. Il évoquera des micro-territoires constitués d'espèces de bryophytes différentes. Deux points vues permettront de l'appréhender : au plus près de la sensualité de la matière et vu depuis une fenêtre-belvédère, dans son ensemble. Ainsi les artistes proposent « un jardin de mousse » inspiré de la tradition japonaise : le végétal occupe une place de choix en tension avec la maîtrise et la domestication.⁴⁷ »

Ce qui m'intéresse particulièrement dans les écrits de Maylis Turtaut est l'importance de se situer directement face à la matière. Mettre en présence le spectateur devant un matériau vivant permet une expérience nouvelle. De plus, les artistes à travers cette œuvre renvoient au geste de déplacement et de soumission de la nature. Par ailleurs, le thème de la vanité ne transparait pas directement dans cette œuvre mais il me semble tout de même pertinent de l'évoquer suite aux informations que j'ai pu récolter directement auprès d'Anouck Durand-Gasselin. Il est pour elle intolérable de laisser mourir des organismes vivants dans une exposition :

« Ce qui est un problème pour moi aujourd'hui, ce sont les artistes qui disent travailler avec le vivant et qui laissent mourir des choses dans leurs expositions. Pour moi ce n'est pas concevable tel quel. C'est-à-dire que ce travail doit être mis en dialectique, en question, que le spectateur regarde et sur lequel il peut réfléchir. Il n'est pas possible de s'affirmer en tant qu'artiste du vivant et laisser mourir les êtres exposés. Pour moi, ce n'est pas possible.⁴⁸ »

Pour l'artiste, le fait d'arracher les mousses à la forêt était problématique. Cela a néanmoins été possible car l'installation n'a été réalisée que pour une soirée et parce que les mousses ont été relâchées dans la forêt dès le lendemain. Anouck

47 Maylis TURTAUT, « Fleur de pavé, mousse de trottoirs », [en ligne], http://maylisturtaut.free.fr/?page_id=272, consulté le 07/01/2021.

48 Entretien avec Anouck Durand-Gasselin, 16/11/2020.

Durand-Gasselín et Maylis Turtaut, soucieuses de la vie des mousses, ont conçu ce travail dans l'optique d'une lutte contre la mort de cette espèce. Ce geste de re-planter d'un espace à un autre évoque le jardin qui est un symbole de fusion entre nature et culture mais également et paradoxalement, celui de l'agencement et de la maîtrise de la nature. Ce jardin que les deux artistes ont conçu, par le biais du végétal forestier, prouve en effet que les artistes affectionnent le geste de déplacement des éléments naturels vers d'autres espaces, vers des espaces créés, des espaces artificiels. L'œuvre *Mesk Ellil (Fig. 10)* (2015-2019) de l'artiste Hicham Berrada est également un témoignage de la relation dominatrice que l'homme entretient avec l'environnement par le biais du jardin et donc, de l'artificialité. Cette installation est composée de sept terrariums en verre teinté qui enferment des micro-jardins de *Cestrum nocturnum* (jasmin de nuit). Afin que les visiteurs puissent profiter du parfum de cette plante de nuit, les conditions naturelles ont été inversées : la journée, les plantes sont plongées dans le noir et la nuit, l'éclairage est allumé afin de les tromper. Hicham Berrada nous démontre que l'humain a une emprise totale sur la nature en présentant les plantes de façon directe aux spectateurs.

Un autre artiste abordant la théorie de l'artificialité par le biais du paysage forestier est Giuseppe Penone. Il exprime d'ailleurs son opinion quant à l'artificialité du paysage en 1977 :

« La nature, le paysage européen qui nous entoure est artifice, il est fait par l'homme, c'est un paysage culturel. L'action de l'homme a modifié la nature préexistante, en en créant une nouvelle, produit de son action, de son art. La valeur culturelle la plus immédiate d'une œuvre humaine tient souvent à ce qu'on la reconnaît. On a tendance à séparer l'action de l'homme de la nature comme si l'homme n'en faisait pas partie. J'ai voulu fossiliser l'un des gestes qui a produit la culture.⁴⁹ »

L'artiste s'intéresse aux rapports entre la nature et la culture dans son travail, aux liens entre l'homme, l'animal et le végétal. Penone travaille avec les arbres, une façon pour lui de déjouer l'idée traditionnelle de l'œuvre d'art en incluant un

49 Giuseppe PENONE, Texte extrait de *Respirer l'ombre*, école nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2000.

matériau naturel. Certes, Penone ne plante pas mais vient modifier un arbre de façon à rendre compte de sa croissance, et illustre la notion de l'artificialité. // *poursuivra sa croissance sauf en ce point (Fig.11)* (1968) est une œuvre réalisée dans les Alpes Maritimes en 1968. L'artiste a créé une moulage de sa main en acier et l'a placé autour d'un arbre afin de constater, qu'au fur et à mesure des années, l'arbre s'adaptait à cette sculpture venant telle un parasite, contrer sa croissance en un point précis. Un signe que le vivant peut s'adapter mais est aussi meurtri par l'action de l'homme. Ce geste de déplacement entre nature et art est donc paradoxal dans la mesure où la nature reste toujours maîtrisée de la main de l'homme et de l'artiste même lorsque le message est « écologique ». En cela, l'exemple des jardins et de la forêt est pertinent dans le sens où ces espaces sont désormais matières de création artistique, traduisant la relation paradoxale entre le désir de maîtriser la nature et la revendication écologique de ce geste.

1.3. Le cabinet de curiosités : de l'esthétique du fragment à l'éthique du care

Cette approche des jardins entretient un rapport avec les cabinets de curiosités dans leur esthétique. Ce sont en effet deux espaces clos et géométriques. Ils sont tous les deux des mises en scène⁵⁰ symboliques qui permettent une étude. Nous voyons ici se dessiner deux autres approches que l'on pourrait juger antinomiques, celui de l'art et de la science tels que Christine Davenne nous l'invite à penser :

« L'art et la science ont partagé un fond commun, au temps lointain de la première Renaissance, mais leurs visibilités respectives obéissent aujourd'hui à des principes divergents. L'art, quand il s'intéresse à la science, se penche sur l'archéologie de ses représentations ou sur ses oripeaux esthétiques. [...] Les sciences contemporaines, quant à elles, se protègent de toute visibilité propre à susciter les convoitises de laboratoires concurrents.⁵¹ »

50 Christine DAVENNE, *Modernité du cabinet de curiosité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.75

51 *Ibid.*, p.177

Les cabinets de curiosités représentent une esthétique pré-scientifique de la nature dans lesquels on peut trouver des « objets de nature hétérogènes dans un lieu unique.⁵² » Ils sont d'ailleurs les premiers fonds des musées nationaux et étaient très prisés au XVIIe et XVIIIe siècles chez les aristocrates. Faire de la science un art fait partie de cette esthétique puisque les médecins sont les premiers à en concevoir afin de rassembler leur savoir dans un même lieu⁵³. Le cabinet de curiosité est une collection composée d'objets naturels, de taxidermies, d'insectes piqués, de coquillages, de dessins, de livres... ces d'éléments différents permettent de « dissoudre les frontières entre arts décoratifs et arts plastiques⁵⁴ ». Le cabinet de curiosités permet d'exposer ce que son collectionneur désire sans distinction précise entre les objets et révèle sa personnalité. Il s'agit donc de mettre sur un pied d'égalité différents composants. Le principe muséal est observable dans l'idée que le cabinet présente des objets immortels, des fragments pouvant dépasser les frontières temporelles. La mémoire est donc un aspect important de cette esthétique qui présente des objets dont le seul plaisir qui en résulte est celui de voir, d'observer comme s'il s'agissait d'artifications. De plus, cette esthétique est une démarche de collection précieuse renfermant un savoir. Le cabinet de curiosités comporte en lui les deux notions ambiguës : nature et culture puisque des éléments naturels y sont exposés ainsi que des objets usuels.

Certains cabinets de curiosités contemporains peuvent désormais mettre en avant les connaissances que nous avons à propos des destructions faites à l'environnement et traduisent également la maîtrise de l'homme sur la nature. À travers *Garden* (Fig.12) (2000) notamment, l'artiste Marc Quinn confronte le spectateur à une gigantesque serre transparente, dans laquelle des plantes colorées sont exposées. Cette serre renferme ce que Victoria Clarke appelle à un « fragment du Jardin d'Eden⁵⁵ ». L'aspect muséal est convoqué dans l'optique de présenter ce qui semble avoir disparu : une osmose avec la beauté

52 *Ibid.*, p.13

53 *Ibid.*, p.70

54 *Ibid.*, p.13

55 Victoria CLARKE, *Fleurs : explorer le monde floral*, Paris, Phaidon press, 2020, p.11.

de l'environnement et un désir de retrouvaille avec elle. Si ce cabinet présente cette osmose perdue, il montre de façon explicite la maîtrise de l'humain sur la nature. Victoria Clarke, explique en effet que l'aspect scientifique permet de garder le contrôle sur les différentes espèces de fleurs exposées :

« [...] cette installation [...] est immergée dans 22,5 tonnes d'huile de silicone à faible viscosité maintenue à -20°C. Vibrantes de vie en apparence, les plantes sont en fait figées à l'état solide [...] Un examen plus attentif révèle que toutes les variétés botaniques sont des cultivars - des plantes sélectionnées et croisées depuis des centaines d'années par l'homme. Les couleurs, les formes et les dimensions des fleurs sont le résultats de désirs dictés par la société.⁵⁶ »

En ce sens, l'autrice prouve que les fleurs sont dénaturées et traduisent l'envie irrépressible de l'être humain de soumettre l'environnement à ses désirs. En opposition à cette esthétique qui évoque la maîtrise de la nature par l'homme, le cabinet de curiosités contemporain de Janet Laurence, *Waiting – A Medicinal Garden of Ailing Plants (Fig.13)*, réalisé pour la Biennale de Sydney en 2010 est pertinent en regard de la disparition de certaines espèces floristiques. Cette œuvre est une installation comprenant plusieurs cases transparentes dans lesquelles se trouvent des éléments comme des plantes, des pots, des vases, des tubes médicaux, des béciers, des racines, et des dessins sur les parois. Quelques détails de l'installation présentent des plantes entourées de film protecteur, de tuyaux ressemblant à ceux utilisés dans les hôpitaux. L'artiste interroge la fragilité de la nature sur le thème de la résilience dans des installations mêlent les différentes esthétiques de cabinets de curiosités, de cabinets d'apothicaires, de laboratoires en transparence ou encore de serres botaniques. Elle s'intéresse aussi aux rapports entre art et environnement dans une perspective curative⁵⁷. L'œuvre est poétique et engagée. Son travail est composé de matériaux organiques et inorganiques. Il est caractérisé par la mutation, par le lien étroit entre la vie et la mort et par un aspect scientifique. Janet Laurence définit son œuvre comme étant une sorte de serre botanique : une

⁵⁶ *Ibid.*, p.11.

⁵⁷ Nathalie BLANC, Julie RAMOS, Bénédicte RAMADE et.al., *Écoplasties Art et Environnement*, p.210.

vitrine, un cabinet scientifique, médical et muséologique. Les plantes malades y seraient soignées symboliquement. Inspirée par l'environnement, elle s'intéresse à la fragilité des espèces végétales et nous y confronte⁵⁸. Janet Laurence est une « artiste-médecin », une protectrice des plantes. Elle dit elle-même que son œuvre est un espace de réanimation de plantes issues d'environnements en voie de disparition⁵⁹. Les plantes sont intégrées dans une œuvre d'art et deviennent littérales : nous sommes obligés de soigner ce que nous détruisons.

En effet, il est possible de constater que Janet Laurence utilise ce principe d'art et de science dans son installation puisque les plantes ont des allures de patients dans un hôpital. « Je mets l'accent sur la fragilité de notre environnement naturel⁶⁰ » nous dit-elle. La poétique qui s'en dégage est dans cette idée de soin que l'on doit apporter à nos espaces naturels, à faire attention aux espèces en voie de disparition. D'ailleurs d'après Christine Davenne, « Le mot curiosité est formé du bas latin *curiosus*, dérivé de *curius* venant de *cura* signifiant soin, souci.⁶¹ » Cela nous amène donc à nous interroger sur cette notion de la curiosité qui apparaît de nouveau paradoxale. Janet Laurence crée une position d'observateur de la nature à travers son œuvre. Il est possible de constater que « La curiosité possède une parenté ontologique avec le féminin et le démoniaque, et dans La Genèse, la curieuse Ève valut à la condition humaine une déchéance définitive⁶² » explique Christine Davenne, et que « Le christianisme fait peser la déchéance de l'humanité sur la curiosité d'Ève qui s'empare de l'objet de connaissance, viole, voit et vole l'interdit prononcé par Dieu.⁶³ » La femme est assimilée depuis la Bible à la terre, ce qui la rapprocherait du péché et l'aurait éloigné de l'Eden. Janet Laurence, par le biais de l'esthétique du cabinet de curiosité se rapproche donc étymologiquement et religieusement de cette attention, de ce soin que nous devons porter à la terre et aux environnements. En cela, si la curiosité est liée au

58 Janet LAURENCE, [en ligne], <http://www.janetlaurence.com/waiting-a-medicinal-garden-for-ailing-plants/>, consulté le 10/11/2019.

59 *Ibid.*

60 Nathalie BLANC, Julie RAMOS, Bénédicte RAMADE et.al., *Op.Cit.*, pp.211-214

61 Christine DAVENNE, *Op.Cit.*, p.41

62 *Ibid.*, p.35

63 *Ibid.*, p.41

fait de prendre soin, il devient possible de se questionner sur l'éthique du *care*. Dans le cas du travail de Janet Laurence, l'éthique du *care* se caractérise tout d'abord par son sens premier : prendre soin. En ce cas, nous pouvons aborder les métiers issus de cette notion : les infirmières, assistantes maternelles, aides à domicile qui soignent ou s'occupent d'individus en état de faiblesse ou de vulnérabilité. Ce sont des métiers principalement féminins dont les qualités sont assez peu reconnues. En effet, deux sociologues, Geneviève Cresson et Nicole Gadrey, nous l'expliquent :

« Les représentations sociales de ces métiers sont pourtant celles d'emplois non qualifiés, ne nécessitant ni formation, ni compétences, mais uniquement des qualités traditionnellement attribuées aux femmes. Contrairement aux compétences, ces qualités, qui désignent des manières d'être, des aptitudes et des traits de caractère sont pensées comme innées, intimement constitutives de la personnalité et relevant de la « nature féminine ». La liste de ces qualités est longue et hétéroclite : amour, cœur, tendresse, dévouement, douceur, gentillesse, adaptation, attention, écoute, présence, compréhension, psychologie.⁶⁴ »

Les propos concernant les qualités féminines sont à prendre en considération dans une certaine mesure. En effet, associer les femmes au soin serait réducteur. Néanmoins, Janet Laurence se situe tout de même dans cette esthétique du *care* puisqu'elle prend une position d'artiste-médecin. Elle l'étend vers la question environnementale au travers de sa mise en scène de plantes malades dont elle s'occupe. Non seulement, l'artiste préserve des végétaux en voie de disparition mais nous fait prendre conscience de l'urgence environnementale dans laquelle nous nous trouvons actuellement. Porter le regard sur ce qui disparaît est pour l'artiste un moyen de mettre en présence le réel tout en imitant un certain rôle curateur assimilé au premier abord à la féminité.

Cette éthique du *care* que l'on perçoit dans cette œuvre existe depuis 1974 lorsque Françoise d'Eaubonne invente ce terme dans son ouvrage Le féminisme ou la mort en regard des écoféministes qui protestaient contre les catastrophes

64 Geneviève CRESSON, Nicole GADREY, « Entre famille et métier : le travail du care » in Nouvelles questions féministes, 2004/3 (vol.23), pp.26-61, mis en ligne sur Cairn.info le 03/08/2015, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2004-3-page-26.htm>, (consulté le 02/01/2020).

environnementales. Cette notion d'écoféminisme provient du néologisme entre écologie et féminisme et est en apparence simple. Fortement dénigrée, elle est encore incomprise et relève de complexités plus fortes que le simple rapport entre les femmes, le soin et la nature. En termes simples, l'écoféminisme est un mouvement qui pointe deux formes de dominations : celle des hommes sur les femmes et la domination de l'Homme sur la nature et rappelons-le, à partir de la Révolution Industrielle. En somme, il est possible de constater que les femmes et la nature seraient ainsi liées. C'est aussi en cela que l'écoféminisme fut critiqué : le danger de l'association entre femmes et nature est trop réducteur et rendu peu crédible alors que le terme désigne « un mouvement et questionnements, courant d'idées collectif, qui a émergé dans les années 80 aux Etats-Unis face à la guerre froide et la possibilité, dont on ne se souvient pas toujours, d'une guerre nucléaire⁶⁵ » nous dit Émilie Hache, philosophe et maîtresse de conférence à Nanterre. Les femmes qui constituaient ce mouvement provenaient du mouvement anti-guerre du Vietnam, des mouvements écologistes et aussi féministes et les questions qu'elles se posaient étaient à la croisée de toutes ces luttes. Émilie Hache n'est pas la seule à expliquer que l'écoféminisme a un lien fort contre le nucléaire. Dans l'introduction de l'ouvrage Ecoféminisme⁶⁶ co-écrit par Maria Mies et Shiva Vandana, il est expliqué que « l'impact de désastres et de détériorations écologiques frappait plus durement les femmes que les hommes, et aussi, que partout, les femmes étaient les premières à protester contre la destruction de l'environnement.⁶⁷ » La destruction de l'environnement provenait en partie des usines implantées. C'est ainsi que dans plusieurs pays, des femmes se lièrent contre le nucléaire puisqu'il engendrait des guerres et des problèmes de santé pour les populations comme les autrices l'expliquent : « Les femmes qui furent une force motrice dans les mouvements contre l'implantation des centrales nucléaires en Allemagne, n'étaient pas toutes des féministes engagées, mais pour elles aussi, le rapport entre la technologie, la guerre contre

65 Émilie HACHE, Alexia SOYEUX, « Présage #14 - Émilie Hache : écologie politique et écoféminisme » in *Youtube*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=LI-nEgvqevA>, 55'00', consulté le 24/02/2020.

66 Marie MIES, Vandana SHIVA, *Ecoféminisme*, Paris, L'Harmattan 1998.

67 *Ibid.*, p.15.

la nature, contre les femmes et les générations futures était clair.⁶⁸ » Nous notons une première notion du *care* est liée à ces destructions. Néanmoins, ce n'est pas uniquement en Allemagne que ces questions se sont développées mais dans beaucoup de parties du monde. Que ce soit du côté du Nord ou du côté Sud, les femmes eurent la même préoccupation : manifester contre les usines nucléaires, protéger la nature pour que leurs enfants aient les meilleures conditions de vie possibles.

Ces femmes donc, révèlent la nécessité de prendre soin de la nature pour nous faire prendre conscience du danger que cela peut engendrer sur nos propres vies et notre santé. Si l'esthétique de l'œuvre de Janet Laurence nous fait penser à un laboratoire et a été conçue dans une optique du soin, celui de Marc Quinn est en revanche, dans une paradoxalité qui se joue entre le désir de retrouver l'Eden tout en exposant des fleurs dénaturées. La dialectique entre le soin et la curiosité traduit donc l'aspect volontairement scientifique adopté par les créateurs de cabinets de curiosités et renferme une nature précieuse.

L'inquiétude grandissante vis-à-vis de la crise environnementale nous conduit alors à nous questionner sur la notion de la mort, sur la place qu'elle occupe dans la nature et également, la façon dont elle nous lie indéniablement aux espèces que les actions humaines détruisent.

2- Mort de la nature : nature morte.

Dans l'époque anthropocène que nous traversons, la mort de la nature pose question. En effet ce phénomène d'abord naturel apparaît comme étant maladif en regard des problématiques environnementales. Les propos du philosophe Bernard Schumacher sur la mort naturelle et la mort accidentelle deviennent à ce titre pertinents s'ils sont comparés avec les disparitions d'espèces naturelles :

« Alors que la mort est traitée dans cette conception comme un bien nécessaire à l'évolution de la Nature contre laquelle l'être humain se trouve impuissant, la révolution

68 *Ibid.* p.28

scientifique du début de la Modernité contribue à un changement de la compréhension non seulement du concept de nature, mais aussi de la notion de la mort. La nature ne dicte plus ses lois à l'être humain, mais elle est soumise à celles qui sont dictées par l'homme. L'activité scientifique a pour but la maîtrise et la possession de la nature et de ses lois qui sont soumises au gré de la Raison quantifiable. Par ailleurs, cette révolution copernicienne qui renverse la relation entre la nature et l'être humain entraîne une modification de la perception de la mort. Celle-ci n'est plus saisie comme un événement naturel et bon, mais plutôt comme un scandale, un événement brutal, violent, cruel et destructeur, comme l'anti-utopie par excellence.

Néanmoins, une telle compréhension de la mort (comme un événement « étranger » au sujet) a été en partie rejetée dès la fin du XIXe et le début du XXe siècle au profit de l'insertion de la mort dans la vie, sans cependant accorder à la mort un sens ou un telos dans le cadre de Dame Nature. La mort est ainsi comprise comme un événement propre à la structure de l'existence vivante, comme une forme de la vie. Cette « inscription » de la mort dans l'intimité des cellules du vivant peut être saisie à deux niveaux distincts : biologique ou ontologique. L'être humain est conçu de manière distincte de la nature dans la mesure où il existe envers la mort.⁶⁹ »

Si la mort fait partie du vivant, comme l'auteur l'exprime, une paradoxalité se constate en regard des problématiques écologiques. Si des espèces naturelles sont actuellement en voie de disparition, notons que la nature réalise un cycle de vie, un recommencement notamment grâce aux saisons comme nous l'avons vu avec l'œuvre de Jonas Delhaye. La mort fait donc partie intégrante des lois naturelles. La mort de la nature, montrée notamment grâce aux œuvres d'art traduit-elle cette crise écologique ou bien met elle simplement en avant cette mort naturelle des éléments naturels ?

2.1. Anatomie du végétal

Dans son ouvrage sur L'intelligence des plantes, Stephano Mancuso, fondateur de la neurobiologie végétale, professeur à l'université de Florence et dirigeant du Laboratoire international de neurobiologie végétale, explique qu'« Il y a, sur Terre, 0,3% de vie animale et 99,7% de vie végétale⁷⁰ » et que les plantes

69 Bernard SCHUMACHER, « La mort : événement naturel ou accidentel ? » (pp.7-8) in *Laval théologique et philosophique*, 54(1), 5-22. 1998, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/Ltp/1998-v54-n1-ltp2160/401131ar.pdf>, consulté le 13/05/2021.

70 Stefano MANCUSO, *Op.cit.*, p.181.

sont nées bien avant les êtres humains, en cela, ils n'ont pas de légitimité de supériorité. Il est à savoir aussi que les humains dépendent des plantes mais que cette relation n'est pas réciproque : les plantes sont des êtres indépendants de l'activité humaine. Stephano Mancuso nous informe de l'importance de prendre soin des plantes afin de garantir notre propre survie :

« Dans un futur proche, bien comprendre les plantes deviendra d'une importance croissante. Notre existence sur Terre a déjà dépendu d'elles, par le passé : sans la photosynthèse, l'oxygène qui a rendu possible la vie des animaux ne serait jamais apparu sur la planète. Et aujourd'hui encore, elles restent liées à notre survie, puisqu'elles sont à la base de la chaîne alimentaire.⁷¹ »

Ce qui est également paradoxal est que les plantes ont toujours été placées à un second plan dans nos pensées. Elles ont moins de légitimité que les êtres humains ou que les animaux. Il est notamment expliqué dans cet ouvrage que Darwin menait une recherche primordiale autour des plantes mais que ses trouvailles restaient en second plan. Le domaine scientifique ne s'y intéressait pas plus que cela⁷². Même dans le champ des arts, les plantes ont souvent été représentées comme décor et non comme sujet principal. Les natures mortes et les peintures de paysages étaient aussi relayées au rang de genre mineur par rapport aux scènes de guerres ou des portraits par exemple. Dans les vanités également, le crâne semble être l'élément qui importe le plus et les plantes sont symboliquement associées à la brièveté de l'existence, à une beauté aussi, qui se fane. Néanmoins, ces mentalités évoluent de plus en plus comme nous pouvons le constater en regard des propos de Nathalie Blanc qui explique dans un article que « les problématiques environnementales ont infléchi la perception de notre environnement⁷³ » et que la création se sert de l'environnement pour se réaliser. Dans le champ du visuel notamment, les publicités ou bien les photographies de Chris Jordan (*Fig. 14*) en faveur de l'écologie sont souvent choquantes : plastique

71 *Ibid.*, p.14.

72 *Ibid.*, p.35

73 Nathalie BLANC, « De l'esthétique environnementale à la recherche création » in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2018/2, n°22, pp.107-117, mis en ligne sur Cairn.info le 14/06/2019, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-107.htm>, (consulté le 06/01/2020).

dans les océans, entrailles visibles des cadavres d'animaux ouverts où l'on perçoit l'ingestion de nombreux déchets, espèces sauvages en train de brûler... L'image, au service de la bonne cause, permet d'éveiller les consciences. Tout comme ces nombreuses publicités peuvent avertir des dangers engendrés par les activités humaines, la série de photographies de Christoffer Relander, *We are nature (Fig. 15)* (2010-), d'une autre manière, renvoie à notre condition d'être humain. Toute cette iconographie où l'être humain serait en pleine fusion avec la nature, nous rappelle en effet que nous ne sommes pas des êtres détachés et indépendants de la nature. Bien souvent dans ces clichés, il s'agit en particulier d'une métamorphose d'êtres humains en végétaux grâce à la superposition de deux images. L'artiste ne cherche pas à choquer à l'inverse des publicités, mais présente au travers de son travail une vérité que l'être humain oublie lorsqu'il agit : nous sommes la nature, nous en faisons partie et si nous la détruisons, nous mourons avec elle. Cette question de la nature et en particulier du végétal interpelle. En quoi le végétal peut-il devenir l'une des images de la création contemporaine écologique ? Ces images sont-elles si efficaces finalement ? N'y aurait-il pas d'autres moyens plastiques mis en œuvres pour traduire l'urgence écologique ? En regard des œuvres d'Émeric Chantier que nous analyserons plus précisément ensuite, nous pouvons mettre en parallèle les propos de Stephano Mancuso qui explique dans son introduction qu'il existe un anthropomorphisme des plantes mais que paradoxalement, nous ne connaissons pas assez leur manière de vivre. Il écrit que ce manque d'intérêt provient de la temporalité des plantes, si différente de la nôtre : « Si un flux d'événements se déroule avec une telle lenteur qu'il échappe à notre perception, il cesse d'avoir un sens à nos yeux.⁷⁴ » La création artistique contemporaine se préoccupe désormais davantage des végétaux et tente d'expérimenter les formes grâce à leur physiologie. Le végétal dans la création artistique notamment permet de questionner la notion de cycle, ce facteur qui nous échappe puisque les végétaux ont une vie et une manière de s'exprimer qui leur est propre. L'utilisation des végétaux dans la création artistique contemporaine permet de mettre en lumière ce cycle naturel mais également de confronter les spectateurs aux problématiques écologiques. Les différentes œuvres qui seront étudiées dans cette sous-partie permettront

74 Stefano MANCUSO, Alessandra VIOLA, *Op.cit.*, p.60

de discerner les nuances entre les vanités traduisant l'urgence écologique, les vanités traduisant la dimension cyclique des éléments naturels ou bien celles utilisant l'iconographie des végétaux dans l'unique but de représenter la mort.

J'ai pu être confrontée à la mort à plusieurs reprises lors de mes recherches, que ce soit par le biais de l'esthétique des vanités ou bien en lisant des articles à propos des désastres écologiques. Mon travail en général nécessite une patience et une temporalité précise puisque je travaille avec des éléments naturels, vivants. En effet, travailler avec le végétal suppose une concentration puisque le temps de création semble aléatoire et peut être souvent instable. Le risque principal est de perdre tout le travail effectué et de devoir recommencer. Un des premiers exemples pour moi a été de réaliser un papier qui intégrerait la couleur de fruits moisissés et qui se métamorphoserait au fil du temps grâce à la dégradation des végétaux au sein des fibres. C'est par accident que j'ai obtenu des couleurs provenant de la moisissure sur un papier fin qui était blanc au départ. Je souhaitais que la mort progressive des végétaux crée des formes, des dessins sur le papier sans que j'intervienne précisément. Je n'ai obtenu qu'un seul papier satisfaisant en essayant de reproduire l'accident : une orange moisie avait coulé sur le papier et avait contourné une pelure d'oignon. Je n'ai plus obtenu de résultats similaires malgré mes nombreuses tentatives. Ce que j'avais pu néanmoins constater, c'est que j'avais tissé un lien privilégié avec la mort des végétaux que j'avais utilisé dans mes essais. En effet, j'avais pu observer pendant de longues semaines la manière dont la putréfaction se développait, créait des formes et donnait vie à de nouveaux microorganismes. C'est dans ce cas premier que le thème des vanités m'a interpellée : le caractère éphémère de la vie prenait sens en se réalisant sous mes yeux. La fragilité du médium, dans une fuite du temps incontrôlable, s'accomplissait en temps direct et réalisait de nouvelles formes. J'ai alors mis en parallèle ces questions concernant la botanique et les vanités. La botanique étant une science qui se préoccupe des végétaux, elle est affaire d'études et de collections d'éléments naturels, de classifications pour mieux comprendre le végétal. Selon Sophie Nadot, professeure au Laboratoire d'écologie de Paris, la botanique ne concerne actuellement que l'étude des plantes terrestres excluant les champignons ainsi que les algues. La botanique est liée à des questions autour de l'écologie et de la biologie, et a été étudiée

par les artistes notamment au travers d'herbiers, d'aquarelles, de peintures, etc. Albrecht Dürer par exemple, représenta la *Grande touffe d'herbe* (Fig.16) (1503), une composition fonctionnant comme un herbier dans laquelle plusieurs plantes sont rassemblées tel un buisson. Les herbiers, lorsqu'ils sont réalisés de façon pointilleuse, peuvent nous apprendre les caractéristiques physiques et biologiques des plantes grâce à l'intégration des fragments de feuilles, de tiges, de racines et d'explications scientifiques.

Ces fragments de paysage séchés ne sont pas sans rappeler l'esthétique des natures mortes et des vanités. En effet dans beaucoup de peintures du genre, s'entremêlent végétaux avec crânes et objets humains, notamment pour la signification qu'ils dégagent. L'œuvre de Coenraet van Roepel, *Vanité* (Fig.17.) (17e-18e siècle) conservée au Musée Jeanne d'Aboville à Saint-Quentin en est un parfait exemple. Un crâne se situe sur le côté droit de la toile, entouré par du lierre. Le décor est sombre et être en ruine. Le peu d'éléments ne nous permet pas de nous situer précisément dans un lieu reconnaissable. Il semblerait peut-être que l'on se situe en extérieur face à une jardinière brisée. Des fleurs y sont plantées, notamment des tulipes qui semblent se faner. Les fleurs dans ce thème pictural sont choisies en fonction de leur symbolique et aussi parce qu'elles représentent l'éphémérité de l'existence. Vanité et botanique se rejoignent notamment dans l'iconographie des fleurs comme nous pouvons le constater avec le travail de Natacha Mercier. Par exemple, *Paradise* (Fig.18) (2019) est une peinture format portrait qui représente un bouquet de fleurs mortelles réalisées dans des nuances de bleu. Le centre et le haut du tableau sont dans des tons plus clairs rendant l'aspect lumineux tandis que les bords du tableaux sont réalisés en dégradé de bleu allant presque jusqu'au noir, laissant les plantes s'évanouir peu à peu. Si nous reprenons une partie de la définition des vanités proposée dans l'ouvrage de Françoise Cohen, nous notons que la transparence a joué un rôle clé au sein des représentations : « La peinture du XVIIe siècle, dans ses images les plus exactes, a fréquemment symbolisé la brièveté de l'existence

humaine par la représentation d'une bulle de savon ou d'un verre⁷⁵ », nous avons ici à la fois l'idée d'une transparence littérale mais aussi symbolique : si la bulle explose, c'est parce qu'elle signifie la fin de la vie. Si la transparence du motif dévoilait cette idée de mort, c'est plutôt la notion « transparaître » qui est pour moi importante. En effet, Natacha Mercier utilise le thème de l'apparition en peinture et n'utilise pas à proprement parler le végétal en tant que tel dans ses œuvres mais s'en inspire pour créer des bouquets monochromatiques. Observer les plantes pour Natacha Mercier c'est leur trouver des caractéristiques particulières : les fleurs mortelles sont belles et lumineuses afin d'attirer leur proie. Le travail de l'artiste se caractérise par un fort intérêt envers les vanités classiques et contemporaines par des citations régulières à l'histoire de l'art. Dans sa série « Flowers », elle peint des fleurs toxiques. Elle explique sa démarche :

« Entre attirance et répulsion, les plantes toxiques et mortelles sont d'emblée superbes. A la manière des peintres flamands en natures mortes, je compose des bouquets "clair-obscur" avec des fleurs que je cueille dans des illustrations botaniques ou que je découpe au lasso sur des images web. Les fleurs choisies sont déjà en voie de disparition, à l'apogée de la floraison. Les couleurs acides utilisées en monochrome rappellent celles des plantes sauvages qui tissent leurs toiles dans les sous bois ; leur brillance et leur clarté attirent les innocents et les novices. Le poison est dissimulé lorsqu'il est offert pour être bu ou mangé, dans une mise en scène pour donner envie, être ingéré pour enfin mourir.⁷⁶ »

La technique utilisée par Natacha Mercier est la peinture par recouvrement, qu'elle emprunte aux peintres de voiture. Ses œuvres attirent l'œil au même titre que les plantes mortelles grâce à la technique utilisée et aux couleurs acidulées. Elles suscitent l'attirance au même titre que les fleurs sauvages captivent leurs proies. Natacha Mercier traduit par le biais de ses toiles, la dangerosité de la nature. Le paradoxe qui existe est que ces plantes toxiques l'intéressent mais que l'être humain doit aussi s'en méfier sous peine d'être empoisonné. La peinture en ce sens, comme nous pouvons le constater avec Natacha Mercier et Coenraet van Roepel permet d'une certaine manière de révéler la présence

75 Françoise COHEN (dir.), *La transparence dans l'art du XXe siècle*, Le Havre, Musée des beaux-arts André Malraux, du 14 septembre au 26 novembre 1995, Paris, A.Biro Le Havre, Musée des beaux-arts André Malraux, 1995, p.16.

76 Natacha MERCIER in *Natacha Mercier*, [en ligne], <https://www.natacha-mercier.com/flowers/>, consulté le 12/12/2019.

de la mort, celle des végétaux mais elle devient aussi le miroir de notre propre éphémérité.

Les végétaux, notamment les fleurs renvoient à plusieurs références. Les fleurs sont symboliques, elles saisissent nos sens par leur aspect ou leur odeur, ont une beauté éphémère et une vulnérabilité pouvant se rapprocher de la condition humaine si l'on suit toujours cette logique des vanités. Le végétal en effet, se pratique dans des rituels magiques ou de guérison. Les plantes ont été tout d'abord étudiées pour leurs apports bénéfiques ou empoisonnants, donc étudiées pour les besoins de l'humain et en cela, nous ne pouvons pas rester indifférents tant les liens entre les végétaux et les êtres humains sont étroits. François Bazzoli dans son ouvrage ayant pour sujet la botanique, nous explique que les plantes ont toujours été une source d'inspiration, autant dans le domaine scientifique, qu'artistique et littéraire :

« De grandes oeuvres du XXe siècle, déjà historiques, se collectent aux mythes fondateurs, végétal, animal et humain réunis. L'aspect scientifique y côtoie des formes plastiques et poétiques qui ne sont pas sans rapport avec les rituels du passage de la vie à la mort que l'on rencontre dans les rites de Déméter, Cérès ou Adonis. C'est une fois morte que la plante, la fleur (mais aussi l'animal, le lièvre par exemple), deviennent des modèles.⁷⁷ »

Il prend ici pour exemple Déméter, mère de Perséphone, déesse grecque de l'agriculture et des moissons. Le mythe raconte que Perséphone fut enlevée à sa mère, qui se vengea en privant la terre de moisson donc de nourriture⁷⁸. Assimilée à la Terre-Mère, force de la nature, elle reprit ses droits en laissant mourir les êtres vivants. Cérès est l'équivalent de Déméter dans la mythologie romaine et Adonis est l'amant d'Aphrodite, assimilé à la rose et au myrte, deux plantes. Dans les trois mythes, le végétal, qu'il soit fleur ou plante nourricière, met en avant l'impact considérable qu'ont les végétaux sur la vie humaine et animale et trouve son attache avec la vie et la mort.

77 François BAZZOLI, *Dérives botaniques*, Bruxelles, ARTGO, 1998, expositions *Dérives botaniques*, Bruxelles, 28 octobre, 13 décembre 1998, Centre culturel de la Communauté française Le Botanique. Sous la direction de Georges Dumortier, p.14.

78 Bernard DOV HERCENBERG, « Le mythe de Déméter et la tension entre la séparation tentée et la séparation impossible », in *Archive de Philosophie*, [en ligne], 2005/1 (Tome 68), pp.95-105, mis en ligne sur Cairn.info le 01/07/2008, <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-1-page-95.htm> (consulté le 13/12/2019).

Sur le point de vue scientifique que François Bazzoli explique, l'anatomie peut alors entrer dans la réflexion dans son rapport avec les fleurs et les plantes en général. Les racines peuvent faire penser aux veines par exemple et les gravures ont aussi été un médium de prédilection pour représenter les deux parties (anatomie et botanique). Ce qui est à ce propos intéressant de souligner, c'est le rapport qu'il existe entre les dissections de plantes et celles du corps humain. De plus, ce qui est propre autant à l'humain qu'au végétal sont les organes et nous parlons même de sexualité des plantes voire de sensualité pour les décrire comme nous le faisons pour les êtres humains. Jackie Pigeaud, historien de l'imaginaire et de la pensée médicale et Professeur émérite de l'Université de Nantes, a participé à un catalogue d'exposition intitulé Art, anatomie, trois siècles d'évolution des représentations du corps. Dans le chapitre « Notes sur l'évolution de l'anatomie artistique » et plus précisément dans la sous-partie « Une anatomie "baroque" », il réalise un lien entre anatomie et forme végétale. Il y cite notamment Thomas Bartholin qui représenta des veines pulmonaires ressemblant à des « branches d'un arbre mort⁷⁹ », ainsi que du rapport des organes avec les fleurs ou les herbes comme il explique :

« Je reviens à cette comparaison qui s'impose parfois, pour nous, entre certaines figures et les végétaux. À l'époque baroque, cela n'a rien d'étonnant et cela put être déjà dans l'esprit du médecin ou du dessinateur. Certains médecins sont des botanistes réputés, comme Gaspard Bauhin. On a même donné à un genre de la famille des légumineuses le nom de Bauhina.⁸⁰ »

L'anatomie et les fragments du paysage se confondent aussi dans les œuvres récentes d'Émeric Chantier, cité plus haut. Cet artiste du green art, pour sa série « De Humanum natura » ramasse des éléments naturels qu'il assemble ensuite dans des sculptures anthropomorphes et qu'il repeint. Linda Mestaoui, auteure de l'ouvrage Green Art, explique que « Ses sculptures végétalisées sont des

79 Chakè MATOSSIAN (dir.), *Art, anatomie, trois siècles d'évolution des représentations du corps*, [Bruxelles, Académie Royale des Beaux-Arts, du 20 avril au 16 mai 2007], Bruxelles, la Part de l'oeil Presses de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, 2007, p.52.

80 *Ibid.*

allégories poétiques. Une certaine dualité entre vie et mort s'y exprime.⁸¹ » Nous pouvons notamment le remarquer dans son œuvre *Green Heart (Fig.19)* (2012), une sculpture représentant un cœur anatomique composé de branchages et de verdure ou encore dans une autre œuvre appelée *Green Skull (Fig.20)* (2010-2011). Dans les deux sculptures, Émeric Chantier met en lien la nature et l'anatomie au travers de l'esthétique des vanités afin de nous présenter l'importance de la nature et du lien que nous entretenons avec elle : un lien, qui rappelle le, est destructeur et conduira à notre propre perte. L'iconographie du corps-paysage permet de rassembler dans un même point de vue, le corps « animal » au végétal. Le catalogue d'exposition d'Alain Tapié est une source particulièrement intéressante sur le sujet. Il appelle le « paysage anthropomorphe », un corps qui se transforme en paysage et inversement. Il recueille dans l'ouvrage de Penone des propos de l'artiste sur la question :

« “La boîte crânienne s'adapte à la forme qu'elle protège. L'os du crâne est matière plastique pour le cerveau qui le construit, l'adapte à sa forme ? [...] C'est un véritable paysage, avec vallons, lits de rivières, montagnes, plaines, un relief semblable à celui de la croûte terrestre. Le paysage qui nous entoure, nous l'avons à l'intérieur de cette boîte de projection. C'est un paysage à l'intérieur duquel nous pensons. C'est le paysage qui nous enveloppe. Un paysage à parcourir, toucher, connaître par le toucher, à dessiner point par point.”⁸² »

Cette citation tout comme le catalogue d'exposition interrogent la place de l'homme dans l'univers en abordant les rapports entre le paysage et l'anatomie. La nature se métamorphose dans des œuvres contemporaines en corps humain ou inversement. Le but de cette exposition était de revisiter les perceptions du corps et de la nature dans l'objectif de montrer que les formes du corps de l'homme et du paysage se ressemblent et se confondent. Les mutations et les curiosités qui nous sont données à voir peuvent être qualifiées d'espaces

81 Linda MESTAOUI, *Green art : la nature, milieu et matière de création*, Paris, Éditions Alternatives, 2018, p.148.

82 Alain TAPIÉ, Jeanette ZWINGENBERGER, (dir.), *Op.Cit*, p.85 (citation tirée de Giuseppe PENONE, *Respirer l'ombre*, Paris, ENSBA, 2004, p.163.)Alain TAPIÉ, Jeanette ZWINGENBERGER, (dir.), *L'homme-paysage, visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Lille, Palais des Beaux-Arts, du 15 octobre 2006 au 14 janvier 2007, Lille, Palais des Beaux-Arts, 2006, Paris, Somogy éditions d'art, 2006.

anthropomorphes. Les artistes rapprochent donc l'idée que corps et paysage peuvent se ressembler et cela traduit le désir de rapprocher l'être humain de la nature.

Ces études permettent de montrer à quel point l'anatomie et les espèces végétales étaient ressemblantes dans les iconographies ou bien fortement suggérées. Face à ces constats, j'ai décidé d'utiliser en tant que médium des fleurs de façon directe afin de vérifier cette hypothèse des ressemblances des formes que produit la nature. Mon travail consistait à cueillir des fleurs dans l'espace urbain et de les frapper sur une feuille avec un galet pour en vérifier le résultat. La fleur s'imprègne dans les fibres du papier, laisse transparaître ses nervures, ses couleurs, son fluide. Les dessins qu'elle produit m'ont finalement rappelé des caractéristiques du corps humain : les veines ou la peau très fine notamment. Cette série de dessins m'a conduite à trouver un intérêt pour le végétal qui est une matière vivante et qui produit ses formes avec parfois désinvolture. L'observation permet ensuite de constater que la couleur se révèle d'elle-même, c'est une aquarelle vivante qui se métamorphose au fil du temps : les couleurs se ternissent ou changent. Il est par exemple étonnant de regarder, en frappant qu'une fleur bordeaux peut produire du bleu par exemple.

J'ai ainsi produit une série que j'ai appelée *Ossa floralibus*. Les appellations pseudo-latines me rappellent justement les planches anatomiques ainsi que les manuels de botaniques et les herbiers. Ce sont des esthétiques que je tente d'investir dans mon travail. Ces travaux ont une composition centrale dans le format du papier. J'ai commencé par chercher des photos d'os, de vertèbres afin de les reproduire sur ma feuille au graphite. Ensuite, le côté diffus de la couleur florale rend la composition plus légère et le massacre floral est rendu poétique et évanescent grâce à la dilution de l'eau et des pigments des fleurs. La tâche que cela crée me rappelle un fluide corporel. Il y a une certaine violence dans le fait de frapper les fleurs pourtant le résultat paraît plus doux que la démarche entreprise malgré les éclaboussures que cela a pu engendrer. Toute cette série tourne autour de dualismes permanents. En effet, la temporalité d'une fleur et d'un os est différente : les fleurs sont éphémères, les os perdurent après la mort. Cette iconographie de l'anatomie dans mon travail revient au thème de la vanité puisque les artistes utilisent souvent le crâne ou les os, comme par exemple les peintures de Jean-Michel Basquiat, notamment l'œuvre intitulée *Skull (Fig.21)*

(1981), un crâne très coloré avec des yeux apparents, la sculpture *Black Kites* (Fig.22) de Gabriel Orozco (1997), un véritable crâne quadrillé de noir et de blanc, ou encore dans le travail d'Annette Messenger, par exemple *Gants-tête* (Fig.23) (1999), un crâne composé de gants et de crayons de couleurs. Ce crâne est en effet, l'objet littéral représentant ce qu'il reste après la mort. Opposés aux fleurs, métaphores du temps et de la fragilité du beau, il est intemporel.

Le passage de la vie à la mort de la fleur était un élément important dans ma démarche, en se faisant écraser, la fleur traduit pour moi la relation qu'entretient l'être humain avec son environnement. Ces rapports entre les formes anatomiques humaines et l'utilisation des végétaux dans la création artistique permettent de rappeler la fusion que nous avons avec la nature et également de questionner cette notion de l'éphémère, dans le sens où les formes créées par le vivant provoquent une mutation des couleurs et de l'œuvre elle-même.

2.2. « Cartographie végétale » : entre immobilité et mouvement

Mes nombreuses expérimentations autour des fleurs, que ce soit par le biais de constitutions d'herbiers, d'écrasement, de pourrissement ou de dessin m'ont permis de me questionner sur les différents territoires d'où elles avaient été cueillies. De ce fait, je les avais donc arrachées de l'espace où elles vivaient, donc à leur vie. J'ai alors constaté que la manifestation du genre de la vanité, qui traverse l'ensemble de ce mémoire, commence en amont des expérimentations artistiques que j'ai pu élaborer. En effet, la fleur meurt dès lors qu'elle est coupée du sol et commence à faner rapidement. J'ai aussi pris conscience que la promenade observatoire était très importante dans ma recherche. Guetter sans cesse les lieux où des fleurs sauvages apparaissent m'invite à utiliser différentes espèces dans mes travaux. J'ai pu organiser mes visites dans plusieurs lieux très différents : d'abord en ville où je me suis intéressée aux adventices, en forêt, où j'ai pu constituer des herbiers et en campagne, lieux accueillants ordinairement des espèces messicoles. Le déplacement dans ces différents endroits m'a poussée à dessiner mes trajets sur des cartes afin de garder une trace de mes passages. En parallèle de cette documentation, j'ai écrasé des fleurs ramassées dans ces lieux à l'aide d'une presse à graver. Ces fleurs ont

d'abord été emprisonnées entre des feuilles transparentes (s'apparentant à celles utilisées pour les rétro-projecteurs) que j'avais récupéré dans la rue. Les fleurs, écrasées par le poids de la presse, laissent leur fluide se reprendre entre les deux feuilles de plastiques. La forme de la fleur se métamorphose alors, le liquide sèche et laisse des auréoles. Ces différents écrasements sont constitutifs du premier geste de la série des « Cartographies florales ». Travaillant autour des plantes messicoles en voie de raréfactions dans les lieux habituels où elles prospèrent (les champs), j'ai rapidement créé un lien entre les espaces pollués et les fleurs elles-mêmes, en regard des cartographies de la végétation. La fleur, tuée sous le coup de mon action, définit pour moi le rapport entre l'être humain et les espaces qu'il envahit et détruit. À petite échelle, cette fleur représente symboliquement le lieu d'où je l'ai arraché mais aussi les actions de destructions au fil du temps. Il y a encore plusieurs décennies, il était possible d'observer de multiples couleurs dans les champs... les fleurs poussaient et proliféraient davantage que maintenant. Le constat est que ces espèces ont presque totalement disparu de leur habitat originaire. Ce qui me paraît étrange, c'est que je peux maintenant en récupérer davantage dans les villes et de moins en moins dans les champs. Cette étrangeté s'explique scientifiquement : les herbicides utilisés dans les champs ont largement contribué à l'extinction de certaines espèces végétales et des municipalités ont décidé de semer leurs graines en ville.

Le deuxième geste dans ma démarche consiste à passer les fleurs écrasées sous le rétro-projecteur afin de voir les ombres qu'elles projettent. En accrochant une feuille de grand format sur le mur et en repassant tous les contours des fleurs et des traces produites par l'écrasement, le résultat ressemble à une carte géographique. Cette carte devient le territoire de la fleur écrasée, celui qu'elle dessine mais aussi l'impact que la compression a réalisé autour d'elle. J'utilise un crayon HB qui laisse peu de marques sur le papier. Au premier abord, le spectateur ne voit qu'un monochrome blanc. Le fait d'exposer la fleur écrasée colorée non loin du dessin le pousse à la curiosité. Si son attention le pousse à venir observer, c'est seulement en s'approchant de très près qu'il pourra voir une multitude de traits, légers et aériens. Son regard s'épuise à cause de la finesse des traits tout comme les paysages ont été épuisés des plantes naturelles qui les peuplaient.

Originellement associée au domaine scientifique, la cartographie permet la réalisation et l'étude de cartes de plusieurs terrains. Ainsi, il est possible de trouver des cartes du monde, de pays, de régions, nautiques, urbaines, des sols et même des cartographies botaniques. Un article écrit à ce propos par Guy Bonnerot, Estelle Ducom et Fernand Joly nous donne une définition de la cartographie :

« La cartographie a pour but la conception, la préparation et la réalisation des cartes. Sa vocation est la représentation du monde sous une forme graphique et géométrique. En cela, elle répond à un besoin très ancien de l'humanité qui est de conserver la mémoire des lieux et des voies de communication ainsi que de leurs caractères utiles ou hostiles à l'activité des hommes⁸³. »

Il est ajouté dans cet article, afin de compléter cette définition, que la cartographie se réalise « à partir des résultats d'observations directes ou de l'exploitation d'une documentation préexistante.⁸⁴ » Les termes « mémoire » et « observation » sont particulièrement intéressants dans la mesure où je travaille le dessin en entremêlant l'esthétique de la cartographie avec le caractère vivant des végétaux et donc, la question de l'observation est continuelle dans mon travail. Le végétal est mouvant mais se situe dans une temporalité très lente par rapport aux activités humaines ou animales, et en cela, le regard doit continuellement être attentif afin de capter ses changements. En deuxième point, puisqu'il bouge et vit, le végétal a une capacité de métamorphose qui, utilisée dans le cadre d'une œuvre d'art, peut provoquer l'accident. La mort végétale est donc un outil dans mon travail puisque la question du temps devient lisible par le biais de ce médium. Cette lisibilité du temps peut notamment se percevoir dans l'œuvre de Giovanni Anselmo *Sans Titre (Fig.24)* (1968) qui est composée d'un bloc de granit, d'une salade et d'un tas de terre. En effet, la salade a une temporalité observable puisqu'elle va flétrir sur le bloc de granit et ainsi changer la perception de l'œuvre dans la mesure où la salade est un matériau éphémère et que le bloc de granit est un matériau pérenne. La question de la mémoire se pose alors en

83 Guy BONNEROT, Estelle DUCOM, Fernand JOLY, « CARTOGRAPHIE », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/cartographie/>, consulté le 9 mars 2021.

84 *Ibid.*

parallèle de la potentielle disparition de l'œuvre. Il s'agit à la fois de la mémoire de l'œuvre mais aussi celle de l'être vivant qui a contribué à la possibilité de la créer.

Si la cartographie a d'abord une utilité scientifique, les artistes contemporains ont pu se l'approprier, d'abord dans l'optique de signaler leurs œuvres d'art sur un territoire. Gilles A. Tiberghien nous l'explique :

« À la fin des années 1960 et 1970, la carte a, en effet, été privilégiée par des artistes, peintres ou sculpteurs, qui s'intéressaient au paysage. Grâce à elle, il leur était possible de saisir de vastes étendues de territoires et de localiser des œuvres parfois monumentales, souvent construites dans des régions reculées et désertiques et que l'on ne pouvait de toute façon percevoir – sauf à entreprendre de longs périple – que grâce à des photographies.⁸⁵ »

Les artistes se sont ensuite saisis des codes de la carte dans leurs œuvres, en les détournant de façon poétique comme par exemple Robert Smithson ou Richard Long. La cartographie en terme d'esthétique, est une représentation plane permettant de situer un élément physique, un relief, des conditions climatiques sur un territoire donné. Souvent accompagnée d'un vocabulaire spécifique, appelé « légende », elle permet de parcourir un espace de façon abstraite mais permet toutefois de s'y repérer. Les cartographies qui m'ont stimulées ont été celles utilisées en botanique. Le site du Conservatoire botanique de Brest nous explique l'intérêt de cartographier la végétation afin d'aménager aux mieux les territoires tout en respectant les espèces sauvages qui s'y trouvent. Comme il l'est écrit : « L'objectif principal est de concevoir des méthodes d'inventaire et de cartographie adaptées à des échelles géographiques variées et intégrant une approche dynamique de la végétation⁸⁶ » La cartographie donne autant à penser la disparition des plantes que le mouvement de leur dissémination. Si la carte est *a priori* un objet immobile, elle permet pourtant de présenter cette dynamique puisqu'elle rend compte des mouvements de la végétation. Cette dynamique se retrouve dans les cartographies que je conçois puisqu'elles apparaissent lors de

85 Gilles A. TIBERGHIEIN, « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain », *L'Espace géographique*, 2010/3 (Tome 39), p. 197-210. DOI : 10.3917/eg.393.0197, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>, consulté le 24/05/2021.

86 [S.N], in *Conservatoire de botanique de Brest*, [en ligne], <http://www.cbnbrest.fr/nos-actions-phares/112>, (consulté le 20/10/2020).

la projection lumineuse de fleurs écrasées. La cartographie peut être le témoin de zones de disparition d'espèces végétales, de lieux où l'activisme devient une nécessité pour leur protection. Il s'agit pour moi de détourner les principes de la cartographie scientifique dans le champ des arts tout en gardant le message qui lui est propre. À savoir, indiquer, pointer une réalité, s'y repérer et en comprendre les annotations.

Habituellement, la cartographie permet de représenter un territoire immense sur une échelle largement réduite. À l'inverse, je produis un agrandissement d'un territoire écrasé sur une feuille A4. Il est expliqué à ce propos dans l'ouvrage de Jean-Marc Besse et de Gilles A. Tiberghien que :

« La notion de dimension est essentielle dans les opérations cartographiques. Les cartes sont des relations, et d'abord celle qui existe entre la grandeur du monde terrestre et celle de la carte. Nous sommes face à deux possibilités extrêmes et symétriques : la carte qui épouse parfaitement le territoire, voire qui devient plus grande que le territoire lui-même et qui, de ce fait, devient en quelque sorte inutile, ou bien la carte qui miniaturise à l'extrême le territoire, de telle sorte que celui-ci sur cette tête d'épingle, devient invisible ou illisible.⁸⁷ »

À l'inverse de ces propos, j'agrandis ce que je considère comme des territoires, les écrasements de fleurs puisqu'il est difficile d'en repérer les détails à l'œil nu. L'agrandissement provoqué par le rétroprojecteur permet de capter les changements et la mouvance du vivant. Ce qui fait carte dans ce travail, c'est le fait que les fleurs écrasées dessinent leur territoire qui est donc mouvant et qui joue avec l'approche cartographique qui représente l'étendue des territoires mais aussi ses variations au fil du temps. Gilles Palsky explique d'ailleurs que par principe :

« La carte est "dans le temps", au sens où elle résulte d'un processus de construction allant du recueil des données jusqu'aux opérations techniques nécessaires pour la réaliser. Cette temporalité implique un décalage de l'image par rapport au réel représenté. Toute représentation est différée, par rapport à une perception, immédiate. Cet écart fait de la

87 Jean-Marc BESSE, Gilles A. TIBERGHIE (dir.), *Opérations cartographique*, Actes Sud, ENSP, 2017, p.17

carte un objet provisoire, toujours à mettre à jour.⁸⁸ »

Mes cartographies vivantes correspondent donc à ce processus temporel qui permet de créer l'image de la carte. Pour les « Cartographies Florales », il s'agit donc pour moi de dessiner une temporalité en captant un instant précis (celui du moment où je dessine). Le dispositif quant à lui, permet de rendre visible les changements de matières irréversibles et donc, les modifications du territoire projeté. Cartographier le mouvement est un geste paradoxal dans la mesure où le vivant et les territoires sont en perpétuel mouvement mais il permet de garder en mémoire un moment particulier.

Ce mouvement des cartes est rendu perceptible dans le *Dispositif Cartographies Florales* qui est le procédé permettant d'obtenir les « Cartographies Florales ». Cette installation permet de mettre en lumière les couleurs et la mouvance des fleurs écrasées, dispositif que le dessin ne peut réaliser. En effet, lorsque les fleurs sont écrasées, leur fluide se répand, leur forme se métamorphose et au fil du temps, elles moisissent et changent de couleur. Également, il m'arrive de constater que des bulles d'air emprisonnées dans les feuilles en plastique explosent, preuve que la fleur est asphyxiée jusqu'à être figée dans un état de fragilité et de trépas.

L'écrasement de la fleur, projeté sur le mur, permet de faire apparaître son propre territoire, celui qu'elle dessine mais aussi l'impact que la compression a réalisé autour d'elle. Ainsi, ce territoire meurtri rappelle les cartographies de la végétation qui indiquent les lieux où les différentes espèces de plantes disparaissent. Mon travail se situe dans une démarche artistique écologique malgré la paradoxalité de mon geste. Au premier abord, le fait de cueillir une fleur ne semble pas être un geste agressif car une simple rose ou un bouquet coloré sont souvent offerts lors de différentes célébrations et sont les symboles de l'intensité des sentiments que l'on éprouve à l'égard de nos proches. Les fleurs peuvent également symboliser la mort, tant parce qu'elles fleurissent les tombent, que parce qu'elles ont une présence remarquable dans le genre des vanités, ces « miroirs du temps » et

88 Gilles PALSKY, « Carte, temps et récit » p.58 in Jean-Marc BESSE, Gilles A.TIBERGHIEEN (dir.), *Opérations cartographique*, Actes Sud, ENSP, 2017.

de l'éphémérité. Cette démarche autour de l'image de la mort au travers des fleurs écrasées naît dès lors que je les arrache à leur espace provoquant leur mort en quelques heures. Confronter le spectateur à la violence de mon geste par l'agrandissement de ce fragment naturel écrasé est selon moi un moyen efficace pour éveiller les consciences quant au soin à apporter aux espèces qui nous entourent. En effet, l'agrandissement, supérieur à l'échelle humaine, révèle l'ampleur de la violence que les activités humaines font subir à l'environnement. La lumière contribue également à évoquer la disparition : si la lumière naturelle est puissante, la projection devient évanescence. Au contraire, lorsque la lumière extérieure est faible, l'écrasement est davantage signifié.

Ces deux œuvres ont été conçues en regard des problématiques du Collectif Perséphone dont je fais partie. Les territoires deviennent sensibles à cause des actions humaines et ce constat nous touche particulièrement. La disparition progressive des espèces faunistiques et floristiques est souvent invisibilisée et notre travail est justement de confronter le public à ces problématiques, tout en convoquant la nature dans un partenariat de création.

3. Vers un partenariat de création

Peut-on dire que la notion d'éphémère remet en cause la notion d'œuvre d'art ? En effet, quand le sujet de l'œuvre d'art est abordé, il s'agit en général d'un objet permanent qui peut être pictural ou sculptural. Mais dans « l'idée de nature » en art, les formes sont diverses. Comme l'explique Colette Garraud dans son ouvrage, les artistes des années 1960 sortaient de leur atelier afin de créer des œuvres à l'extérieur. En réaction contre les musées et le système marchand de l'art en général, les œuvres *in situ* sont devenues le geste principal, que ce soit en milieu urbain ou naturel⁸⁹. C'est en ce point que se joue alors la visibilité de l'œuvre : comment l'œuvre éphémère, performative ou l'action peut-elle subsister dans le temps et être reconnue ?

L'éphémère est défini pour une entité concrète par ce « [qui] ne vit, qui ne dure

89 Colette Garraud, *Op.cit.*, pp.8-12.

qu'un jour.⁹⁰ » L'œuvre d'art éphémère est caractérisée par l'utilisation de matériaux fragiles, organiques, voués à périr dans un processus d'évanouissement. En cela, elle s'oppose au caractère traditionnel transcendantal de l'œuvre d'art. Nous pouvons constater que les artistes travaillant avec l'espace ou les éléments naturels mettent en avant le processus puisque l'œuvre devient le maître de sa propre réalisation. C'est en effet selon sa propre temporalité que l'œuvre se crée selon sa propre vie. L'œuvre éphémère qui s'auto-crée est alors une entité à part entière, une acolyte de l'artiste ayant un statut d'égalité avec ce dernier puisque l'artiste lâche son emprise sur le vivant.

Par exemple, *A line made by walking* (Fig. 25) de Richard Long, une œuvre de 1967, ne se crée pas de façon autopoïétique mais l'artiste lui laisse une autonomie. Long crée une ligne dans de l'herbe en marchant. Il s'agit d'un geste simple mais pourtant très efficace qui met en avant une nouvelle manière de dessiner dans l'espace. Aucune violence sur la nature n'est à déplorer dans ce geste de marcher. Sur la photographie en noir et blanc que l'artiste a pris après avoir réalisé cette action, nous voyons une trace rectiligne dans ce qui s'apparente à un champ allant jusqu'aux buissons et arbres en arrière plan de la photographie. Long utilise comme « partenaire de création » le paysage directement et plus exactement le sol. Marquant l'espace de son passage, il le scinde en deux comme nous pouvons le constater sur la photographie. Nous pouvons imaginer que l'artiste est passé plusieurs fois sur ce chemin qu'il a créé afin de mettre l'herbe à plat. Nous pourrions donc affirmer que cette œuvre est éphémère, d'une part puisque c'est une action précise réalisée dans une temporalité définie et d'autre part, parce que l'herbe ne restera pas éternellement couchée. L'œuvre de Long est donc vouée à disparaître en peu de temps d'elle-même en laissant le paysage reprendre son aspect initial. Long questionne alors la pérennité de l'œuvre d'art, chère au système muséal. Le passager, le fugace, font partie intégrante de ce travail et l'artiste a donc trouvé un moyen pour que son action discrète puisse être connue grâce à la photographie qui est en effet une solution efficace pour assurer la pérennité d'une œuvre d'art éphémère. Mais en ce sens, elle ne peut être vécue totalement par les spectateurs. Le fait que ces œuvres

90 Définition « Éphémère », in *CNRTL*, [en ligne], <https://cnrtl.fr/definition/éphémère>, consulté le 10/04/2020.

d'art soient éphémères, qu'elles nécessitent une trace photographique ou bien qu'elles doivent être renouvelées questionnent donc la place de l'artiste. De l'œuvre ou de l'artiste, qui est le véritable créateur ? Comment se traduit la relation de l'artiste avec l'élément naturel ?

3.1. Matières vivantes et protocoles

Une partie de ma recherche s'effectue sur le règne des *fungis* (champignons) car elle traduit dans mon travail, un lien possible entre l'écologie et la manifestation de la vanité. De façon plus précise, je m'attache à présenter le lien existant entre plantes comestibles et *penicillium*⁹¹. Il est pour moi primordial d'aborder dans le même temps, la notion d'expérimentation puisqu'elle traverse l'ensemble de mon travail. Par exemple, je photographie dans la forêt à titre documentaire, des végétaux ainsi que des champignons. J'ai cette impression que cette espèce est très particulière : tantôt au sol, tantôt sur les souches d'arbres, elle apparaît dans plusieurs espaces et par groupe. Toute ma démarche autour de la forêt n'est pas encore mise en forme artistiquement mais j'y trouve un intérêt particulier qui m'a poussée à creuser les questions que renferme cet espace. J'ai pu découvrir en parallèle de mes recherches, le travail d'une artiste contemporaine, déjà citée, Anouck Durand-Gasselin qui a une pratique se tournant justement vers les questions écologiques au travers des champignons qu'elle ramasse principalement en forêt. Mes interrogations concernant son travail se positionnent autour de son intérêt pour ce lieu, des champignons ainsi que sur la place qu'elle occupe dans la création de ses œuvres, non sans oublier le caractère éphémère que son travail peut éventuellement impliquer. La série d'Anouck Durand-Gasselin qui m'a tout particulièrement intéressée est celle intitulée « Sang d'encre », qu'elle alimente sans cesse, agrandissant sa collection. *SANG D'ENCRE N°109 (Fig.26)*, 2009 est une sporée réalisée sur papier photo, et contrecollée sur dibond de dimensions 28 x 35 cm. Il s'agit d'une trace noire, profonde en son centre et évanescence sur les bords d'un

91 Plus exactement *Penicillium digitatum* et *Penicillium italicum*, les moisissures de couleurs vertes et bleues présentes sur les agrumes notamment.

champignon ayant éjecté ses spores. Il donne l'impression d'un liquide diffus sur le papier photographique dans lequel des couleurs dorées apparaissent. Il est possible de constater que l'artiste agit en tant qu'intermédiaire entre le vivant et l'œuvre d'art. À la manière d'une mycologue, elle favorise ce qu'elle appelle le « phénomène de survivance⁹² » des champignons. Dans son atelier, les conditions sont rassemblées afin que les champignons puissent sporuler. Le champignon qui sporule se rapproche de la notion du corps et de la sexualité et c'est ce mécanisme de reproduction qui crée l'œuvre. Dans cette perspective, il est possible de montrer que l'artiste participe à la création de l'œuvre mais le véritable créateur de matière est le champignon parce qu'il est un organisme vivant. En mettant en avant ce phénomène et en ne gardant que la trace produite, le travail d'Anouck Durand-Gasselín se joue dans une esthétique que l'on pourrait qualifier de présence/absence et garde une part de fragilité. En effet, lorsque le champignon sporule, elle ne garde que cette empreinte et le champignon est enlevé du support.

Si la photographie est habituellement une image permanente créée grâce à la lumière, Anouck Durand-Gasselín détourne le médium photographique en faisant participer le vivant de façon active. La possible disparition de l'œuvre est envisagée dans le cas où la poudre que produit le champignon s'envole ou bien que des asticots et mouches interviennent dans le processus de la sporulation. Dans la même perspective que Richard Long, l'artiste réussit grâce à des techniques de conservation de la matière à garder la trace d'un instant sur le papier photographique.

Travailler avec la matière vivante nécessite d'en maîtriser les processus, de connaître scientifiquement les métamorphoses d'un élément organique comme le prouve Anouck Durand-Gasselín en favorisant la sporulation des champignons. Au travers de plusieurs œuvres, Michel Blazy démontre également cette nécessité de comprendre les organismes vivants et créer des protocoles des « modes d'emploi » ou des « recettes de cuisine » pour la réalisation de ses œuvres. Ces derniers permettent à Blazy de garder une trace de ses travaux et

92 Entretien avec Anouck Durand-Gasselín, *Op.cit.*

de les réactualiser. Par exemple, *Mur de poils de carotte* (Fig.27) a été réalisée en 2000 et est régulièrement exposée au musée Les Abattoirs de Toulouse. Dans une des salles, l'artiste a tapissé les murs de purée de carotte et a attendu patiemment que l'œuvre se dégrade. La couleur orange laisse peu à peu place à des moisissures blanches, bleuâtres et verdâtres. Il s'agirait au départ d'un monochrome qui mute, craquèle, se fissure tout au long de l'exposition. Afin de réaliser cette œuvre, Michel Blazy vend à la galerie cette recette :

« Une purée de carotte décongelée est mélangée à des flocons de purée de pomme de terre, et la mixture est posée comme un enduit sur le nombre de murs souhaités [...] Pour enclencher le processus de l'œuvre (l'avarie de la surface), l'enduit de carotte doit être bûché immédiatement après sa pose. La mini-serre aide à créer un environnement humide et chaud (que l'artiste préconise par une hygrométrie à 70% et une température de 20°C), favorable au développement des moisissures qui viendront moucheter les murs⁹³. »

Cette façon de créer l'œuvre d'art par le biais scientifique, questionne également la position de l'artiste. Pascal Pique explique que Michel Blazy remet en cause la pratique de l'art traditionnel ainsi que la pensée moderniste et l'implication du créateur dans l'œuvre d'art. En effet, ses œuvres sont vivantes et l'artiste-créateur s'efface puisque son intervention est minimale. Les œuvres n'ont quasiment pas besoin de l'artiste pour se réaliser et peuvent en outre, être appréhendées par les commissaires d'expositions et les techniciens tout comme l'œuvre d'Anselmo citée plus haut puisque la salade doit être changée quotidiennement. Ces œuvres se définissent dans un principe auto-organisationnel et chaque entité peut former un système qui pourra interagir avec un autre. Michel Blazy décentre sa propre personne de la création en faisant appel à l'œuvre participative, collective afin de contrer la proposition moderniste du sujet central qui sépare le sujet de l'objet⁹⁴.

93 [S.N], « Michel Blazy, "Mur de poils de carottes" 2000, in *Les Abattoirs*, [en ligne], <https://www.lesabattoirs.org/blog/des-histoires-doeuvres/michel-blazy-mur-de-poils-de-carotte-2000>, consulté le 12/12/2019.

94 Pascal PIQUE, « À l'épreuve du vivant » in *Michel Blazy*, [Paris, Art : Concept, du 5 juin au 25 juillet 1998, Albi, Centre départemental d'art contemporain, du 28 mars au 9 juin 2002, Toulouse, Les Abattoirs, du 20 juin au 22 septembre 2002, San Francisco, CCAC Wattis Institute, du 4 septembre au 26 octobre 2002, Albi, Cimaïse et Portique, 2003, Toulouse, Les Abattoirs, 2003, San Francisco, CCAC Wattis Institute, 2003], Paris, Art : Concept, 2003, pp. 58-69.

Pour écrire ses protocoles et réaliser ses œuvres, Michel Blazy élabore des expérimentations définies comme la « Méthode scientifique exigeant l'emploi systématique de l'expérience afin de vérifier les hypothèses avancées et d'acquérir des connaissances positives dans les sciences expérimentales.⁹⁵ » L'expérimentation est une approche rationnelle comme l'explique Jean-Paul Thomas : « Cette rigueur exige la répétition et la comparaison avec un système témoin n'ayant pas subi d'intervention.⁹⁶ » Les méthodes de l'artiste sont en effet protocolaires et il a une certaine habitude de créer des œuvres « vivantes ». Le matériau principal de son art est littéralement le temps, un cheminement dans le schéma cyclique de la nature mais contient aussi une éphémérité. Dans une idée de « work in progress », l'artiste confronte le spectateur à une échelle de temps différente de la sienne. Lenteur et patience sont des notions qui correspondent à la vie et Blazy réalise ses expérimentations incluant une part d'accident et de prolifération. Les moisissures et les bactéries sont des êtres vivants autonomes engendrés par la dégradation de ses œuvres. Pascal Pique concernant son travail parle d' « autopoïèse », un terme scientifique définit en 1970 qui « désigne un système capable de s'autoproduire en continu, tout en formulant une identité et une organisation distincte de celles de son environnement. Elle serait ainsi une condition nécessaire et suffisante au vivant, et se définirait par l'autonomie, l'individualité et l'unité.⁹⁷ »

La frontière entre le vivant et la mort est très mince : Blazy dit de son travail qu'il est « vivant », or il recourt à la moisissure, la pourriture. Ces éléments sont plutôt de l'ordre de la fragilité de la vie puisque qu'ils traduisent un corps en décomposition. Mais la mort entraîne l'apparition de nouveaux organismes vivants dans ses œuvres. La notion de cycle devient visible puisqu'au détriment d'un élément végétal mourant, d'autres organismes se développent. En effet, comme le prouvent certaines vanités contemporaines et natures mortes, les fruits qui pourrissent donnent lieu à une autre forme de vie : les champignons

95 Définition « expérimentation », in CNRTL, [en ligne], [https://www.cnrtl.fr/definition/expérimentation](https://www.cnrtl.fr/definition/exp%C3%A9rimentation), consulté le 12/12/2019.

96 Jean-Paul THOMAS, « Expérience et expérimentation, sciences » in *Universalis.edu*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/experience-et-experimentation-sciences/>, consulté le 12/12/2019.

97 [S.N], « Michel Blazy, « Mur de poils de carotte » (2000) » in *Les Abattoirs, Op.cit.*

et les bactéries. Par exemple, *Still Life (Fig.28)*, de Sam Taylor Wood est une vidéo réalisée en 2001 dans laquelle nous voyons une corbeille de fruits se décomposer pendant environ trois minutes. Le cadrage permet de réaliser un portrait de ses fruits, un stylo bleu est posé à côté de la corbeille et représente le symbole humain. Nous voyons au fur et à mesure, que la putréfaction envahit les aliments. La métamorphose au fil du temps devient le sujet de l'œuvre. À la fin de la vidéo, ne restent que les couleurs de la moisissure, celles des fruits ayant quasiment disparues sous l'action du temps. Sam Taylor Wood privilégie la présentation du cycle a proprement parlé dans cette œuvre puisque c'est en filmant en temps réel la décomposition qu'elle met en avant le caractère éphémère de la vie des fruits.

La prolifération des moisissures est un cheminement conduisant à la disparition, à la mort de l'élément qu'elle colonise. Les natures mortes et vanités qui mettent en lumière l'éphémérité de la vie ont donc trouver d'autres formes comme celle de la décomposition en temps direct. Les œuvres d'art éphémères questionnent également la place de l'artiste dans leur réalisation. Le végétal comme partenaire de création implique donc une relation entre l'artiste et le cheminement de l'expérimentation de l'œuvre d'art. Le végétal devient un associé avec lequel l'artiste crée un pacte, une alliance dans une entente entre les deux. Le terme d' « écologie » dans ce type d'œuvre d'art met en lumière le rapport entre les organismes et leur milieu, questionne leur rapports de forces. Le prochain point se concentrera également sur la création en partenariat avec les champignons et les bactéries et mettra davantage en avant la manifestation du genre de la vanité au travers de la thématique de la maladie.

3.2. La maladie : une entité créatrice

Sur les éléments naturels, notamment les arbres, la moisissure peut être un parasite, car elle s'alimente de son hôte, le ronge lui donnant un nouvel aspect. C'est une perturbation pour l'organisme de l'hébergeur qui peut être assimilé à la maladie. Ce trouble est défini par Paul Ardenne dans l'un de ses ouvrages :

« La maladie ? Elle change le corps comme l'art lui aussi le change. Elle est, pour cela, sa compagne logique. Qui plus est, la maladie est démocratique. Tôt ou tard à tous, elle n'oubliera personne, préparation à une mort inéluctable à quoi nul n'échappe. [...] Autant que le signe du vieillissement biologique ou de l'anémie physique, la maladie est agression, assujettissement du corps d'habitude sain à l'empire d'une corporéité signalée par sa défaillance, critère d'agression de nature à solliciter la création (de même que la vue d'un paysage magnifique, elle aussi, agresse et pousse à le photographier ou à le figurer.)⁹⁸ »

L'auteur affirme que la maladie n'épargnera personne et la compare avec un paysage que l'on voudrait représenter. D'une certaine manière, la moisissure comme partenaire de création nous renvoie à notre propre condition mortelle. Elle se réfère à cette idée de vanité puisque « Représenter la maladie, c'est figurer à la fois un fragment de vie qui résiste et un fragment de mort, cette mort qui annonce par là dans une apparition spectrale quoique sans équivoque, son irrépressible emprise sur le vivant⁹⁹ » nous dit encore Paul Ardenne. Un exemple pourrait illustrer ce propos sur la maladie : la dernière exposition de Kiki Smith à la Monnaie de Paris, présentait une partie de l'étendue variée de son travail. Cette artiste américaine travaille autour de l'anatomie et du monde naturel. C'est dans les années 1980 qu'elle commence à s'intéresser aux parties du corps humain afin d'en montrer la fragilité. Elle s'intéresse aussi aux images féminines, notamment dans les contes et les réinvente dans son travail. C'est ainsi qu'elle lie les notions de nature, de féminisme, d'anatomie et de mythe. Une œuvre peu évoquée dans son travail est pertinente dans son rapport au vivant : *Hand in Jar* (Fig.29) (1983) est une des rares sculptures « vivantes » que l'artiste a conçue. « [...] le principe même est de faire de la sculpture un organisme.¹⁰⁰ » nous dit Sophie Delpeux, autrice de la partie « Habiter une maison habitée » dans le catalogue d'exposition qui suit par une citation de Kiki Smith expliquant la démarche de cette œuvre :

98 Paul ARDENNE, *L'image corps. Figure de l'humain dans l'art du Xxe siècle*, Paris, édition du regard, 2001, p.78.

99 *Ibid.*

100 Sophie DELPEUX, « Habiter une maison habitée » pp.33-58, in Marie CHÊNEL, Anne-Charlotte MICHAUT, Stéphanie MOLINARD, (dir.), *Kiki Smith*, [exposition, Paris, Monnaie de Paris, 18 octobre 2019-9 février 2020], Silvana Editorial, Monnaie de Paris, Paris, 2019, pp.48-49.

« J'avais trouvé un gant en latex dans la rue. Je l'ai mis dans l'eau de mon aquarium à poissons, et une algue a commencé à pousser dessus et ça m'a enthousiasmée. À ce moment là, j'ai fait un moulage de mon bras avec des champignons poussant dessus. J'étais intéressée par les relations parasite-hôte, les relations symbiotiques ; je pensais que c'était fascinant, et nécessaire, de penser à cela dans notre propre vie - penser à la nature interdépendante du monde, et à quel point elle est collaborative, comme un travail d'équipe. nous sommes tous de petits écosystèmes.¹⁰¹ »

Cette œuvre peut ainsi faire référence à celles de Michel Blazy qui réalise une continuité entre l'art et la vie dans une optique de collaboration avec les éléments naturels. Kiki Smith réalise une expérimentation à l'aide d'un moulage de son propre corps et le voit muter, traduisant l'idée de la maladie comme entité créatrice.

Cette œuvre de Kiki Smith rappelle celle de Mellissa Fischer intitulée *Microbial Me (Fig.30)* (2015). L'artiste réalise un moule en agar agar de son visage. En y incorporant des bactéries présentes sur la peau elle met en valeur les formes et les couleurs des développements de celles-ci. L'œuvre pourrait s'apparenter à une sculpture expérimentale représentant un masque coloré par les micro-organismes. L'œuvre est évolutive, « vivante » puisque des millions de bactéries s'y développent pour coloniser l'ensemble du masque de l'artiste. Ainsi, Mellissa Fischer présente une « exploration des écosystèmes que nous avons sur notre peau¹⁰² » tout comme le fait Kiki Smith, ce qui met en relief la relation qu'entretiennent les micro-organismes avec notre corps. Son projet est soutenu par L'Eden Project, un organisme situé à Cronwall (Royaume-Uni), qui organise des expositions autour du monde vivant. Leur objectif est de relier la population dans un cratère où se situe une forêt tropicale abritant des jardins protégés. Il est expliqué à propos de l'œuvre de Mellissa Fischer que :

« Cette sculpture, réalisée à partir d'un plâtre du visage de l'artiste, est une œuvre d'art vivante; les bactéries de sa peau se développent et se mélangent aux colonies de microbes présentes dans l'environnement. Elle grandit et meurt, reflétant le cycle de la vie. Elle

101 *Ibid.* p.49

102 [S.N], « exploration of the ecosystems we have on our skin », in *Mellissafischer*, [en ligne], <https://www.mellissafischer.com/microbial-me>, consulté le 26/02/2020.

explore la relation entre nous les êtres humains et notre microbiote.¹⁰³ »

L'Eden Project soutient le rapport que les habitants peuvent avoir les écosystèmes. À l'intérieur du site, plusieurs écosystèmes sont réunis dans un but de durabilité des espèces. Ce partenariat avec l'Eden Project sur le thème du vivant est pertinent et questionne nos rapports avec les autres espèces et les écosystèmes. La maladie comme entité créatrice renvoie également à la façon dont nous traitons nos écosystèmes. Aujourd'hui, une partie de la population veut se « reconnecter », faire l'expérience de la nature, s'intéresser de nouveau aux plantes, semer, patienter, observer les organismes vivants et tenter de les comprendre. Créer avec le vivant c'est admirer continuellement le cycle de la vie : naissance, croissance, dégradation, mort, disparition, recommencement. C'est observer une temporalité qui nous échappe mais qui traduit, dans le même temps, notre propre mortalité que l'on ne peut pas contrôler. C'est aussi accepter une part d'accident : ce qui est partiellement incontrôlable peut nous donner des surprises, bonnes ou mauvaises. L'expérience en art permet d'accepter que les formes mutent, se transforment en mêlant une attraction délicieuse et une répulsion inexplicable. Si la maladie devient une entité créatrice et traduit à la fois nos liens avec les écosystèmes ainsi que notre propre mortalité, il est également possible de questionner le rapport destructeur que les êtres humains entretiennent avec la nature. La nature, souvent menaçante pour l'espèce humaine le pousse à tenter de la maîtriser. Cette maîtrise de la nature prouve désormais que la véritable maladie de la nature est l'être humain.

Si le paysage était d'abord conçu comme un cadrage maîtrisé de la main de l'artiste et appartenant au domaine culturel, aujourd'hui les enjeux et les approches diffèrent. Néanmoins, nous notons qu'un paradoxe se ressent toujours dans les œuvres d'art qui se veulent « écologiques ». L'artiste continue d'entretenir cette domination de la nature en la convoquant dans sa démarche,

103 «This sculpture, made from a cast of the artist's face, is a living artwork; the bacteria from her skin grow and mix with the colonies of microbes present in the environment. It grows and dies, reflecting the cycle of life. It explores the relationship between us human beings and our microbiota.» The Eden Project in *Mellissafischer*, [en ligne], <https://www.mellissafisher.com/microbial-me>, consulté le 26/02/2020.

même s'il agit en bonne conscience et désire retrouver l'osmose perdue. Ce geste paradoxal notamment utilisé dans les œuvres d'art dites « autopoïétiques » traduit la relation entre l'iconographie végétale et humaine. Les rapports de forces qui existent entre l'être humain et la nature se traduisent à la fois dans les gestes de déplacements de la nature, dans les fragments qui lui sont empruntés afin de remettre en avant cette fusion entre l'humain et le végétal et par extension, avec la nature. Les paysages et territoires, par le biais de la création de petits écosystèmes renforcent l'importance d'une relation réparatrice avec l'environnement.

La seconde partie de ce mémoire tentera de nouveau d'analyser la dialectique entre nature et culture en fonction des problématiques écologiques. En utilisant l'image de la mort de la nature, l'artiste essaye de faire prendre conscience au spectateur que de nouvelles approches sont nécessaires afin de se réconcilier avec la nature. C'est en étudiant les natures mortes et les vanités contemporaines, traductrices de nos façon de consommer et en analysant la façon dont les artistes procèdent par actions artistiques que nous tenterons d'en dégager l'aspect militant et engagé.



4



5



6



7

Figure 4 : Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, 95x75 cm.

Figure 5 : Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer*, vers 1808-1810, 110x172 cm.

Figure 6 : Walter De Maria, *New York Earth Room*, 1977, 127 tonnes de terre, 335 m² 56 cm 1977, Photo de John Cliett.

Figure 7 : Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1980, Long term installation near Quemado, New Mexico.



8



9



10

Figure 8 : Jonas Delhaye, *Synthèse*, 2012-2017, bois, plombs typographique, cire d'abeille, projection photographies diapositives. D'après une nouvelle du recueil *Aleph* de Jorge Luis Borges, « L'écriture du dieu ».

Figure 9 : Maylis Turtaut, Anouck Durand-Gasselin, *Fleurs de pavés, mousse de trottoirs*, 2018, installation réalisée pour la Nuit des musées.

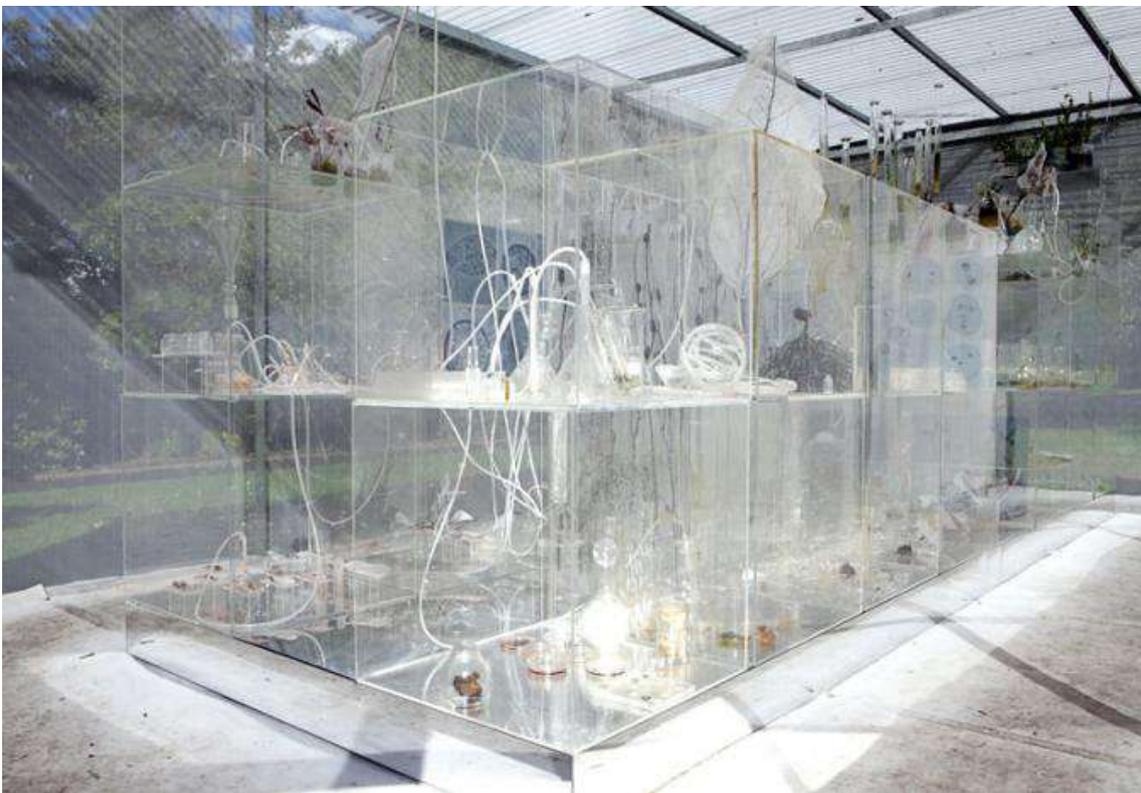
Figure 10 : Hicham Berrada, *Mesk Ellil*, 2015-2019.



11



12



13

Figure 11 : Giuseppe Penone, *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968, Alpes Maritimes. Vue prise à un moment de la croissance de l'arbre.

Figure 12 : Marc Quinn, *Garden*, 2000.

Figure 13 : Janet Laurence, *Waiting – A Medicinal Garden of Ailing Plants*, 2010, Biennale de Sydney.



14



15



16



17

Figure 14 : Chris Jordan, « Midway: Message from the Gyre » 2009 -

Figure 15 : Christoffer Relander, *We are nature*, 2010 -

Figure 16 : Albrecht Dürer, *Grande touffe d'herbe*, 1503, aquarelle sur papier, 41 x 31,5 cm, Renaissance allemande, n° d'inventaire : 3075, Graphische Sammlung Albertina, Vienne, Autriche.

Figure 17 : Coenraet van Roepel, *Vanité*, Musée Jeanne d'Aboville.



18



19

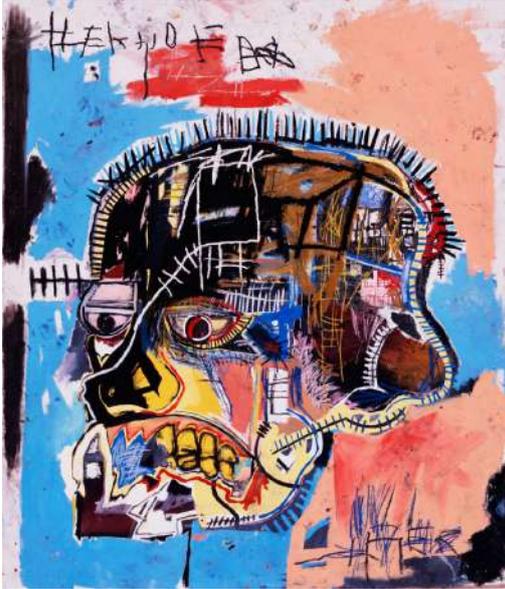


20

Figure 18 : Natacha Mercier, *Paradise*, 2019 Acrylique sur toile, 130 x 160 cm.

Figure 19 : Émeric Chantier, *Green Heart*, 2012.

Figure 20 : Émeric Chantier, *Green Skull*, 2011.



21



22



23

Figure 21 : Jean-Michel Basquiat, *Skull*, 1981, 207 x 175.9 cm, acrylique et crayon sur toile, Broad, Los Angeles, CA, US.

Figure 22 : Gabriel Orozco, *Black Kites*, 1997, graphite sur un véritable crâne, 21.6 x 12.7 x 15.9 cm.

Figure 23 : Annette Messager, *Gant-tête*, 1999, gants, crayons de couleur, 178x133 cm.



24



25



26



27

Figure 24 : Giovanni Anselmo, *Sans Titre*, 1968, granit, laitue, fil de cuivre.

Figure 25 : Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

Figure 26 : Anouck Durand-Gasselin, *SANG D'ENCRE N°109*, 2009, sporée sur papier photo, contrecollée sur dibond de dimensions 28 x 35 cm.

Figure 27 : Michel Blazy, *Mur de poils de carotte*, 2000, musée Les Abattoirs de Toulouse.



28



29



30

Figure 28 : Sam Taylor Wood, *Still Life*, 2001.

Figure 29 :Kiki Smith, *Hand in Jar*, 1983.

Figure 30 : Mellissa Fischer, *Microbial Me*, 2015.

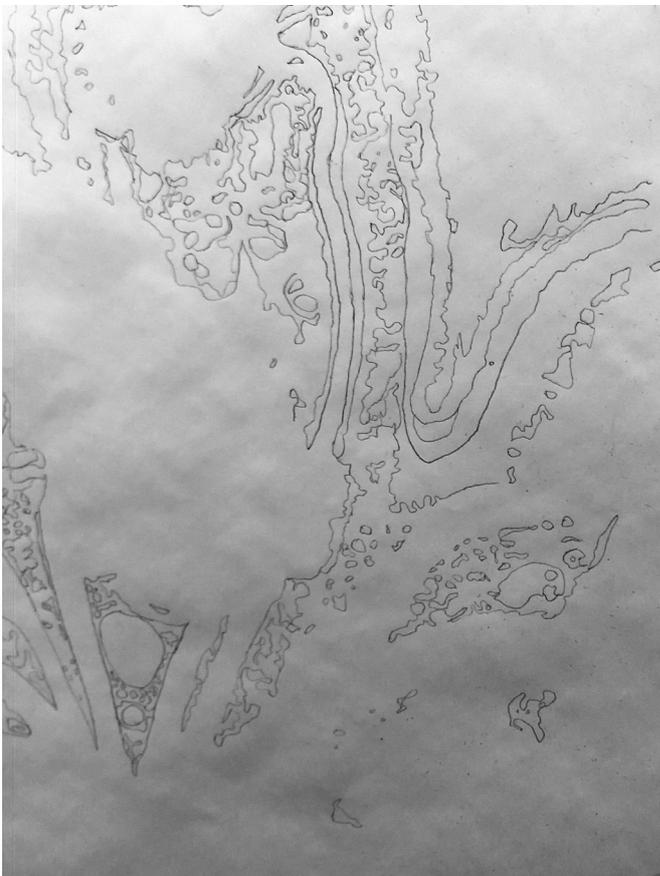


«Ossa Floralibus », série de 12 dessins, avril 2019-octobre 2019, fleurs écrasées et graphite sur papier bristol, 21x15 cm chacun.





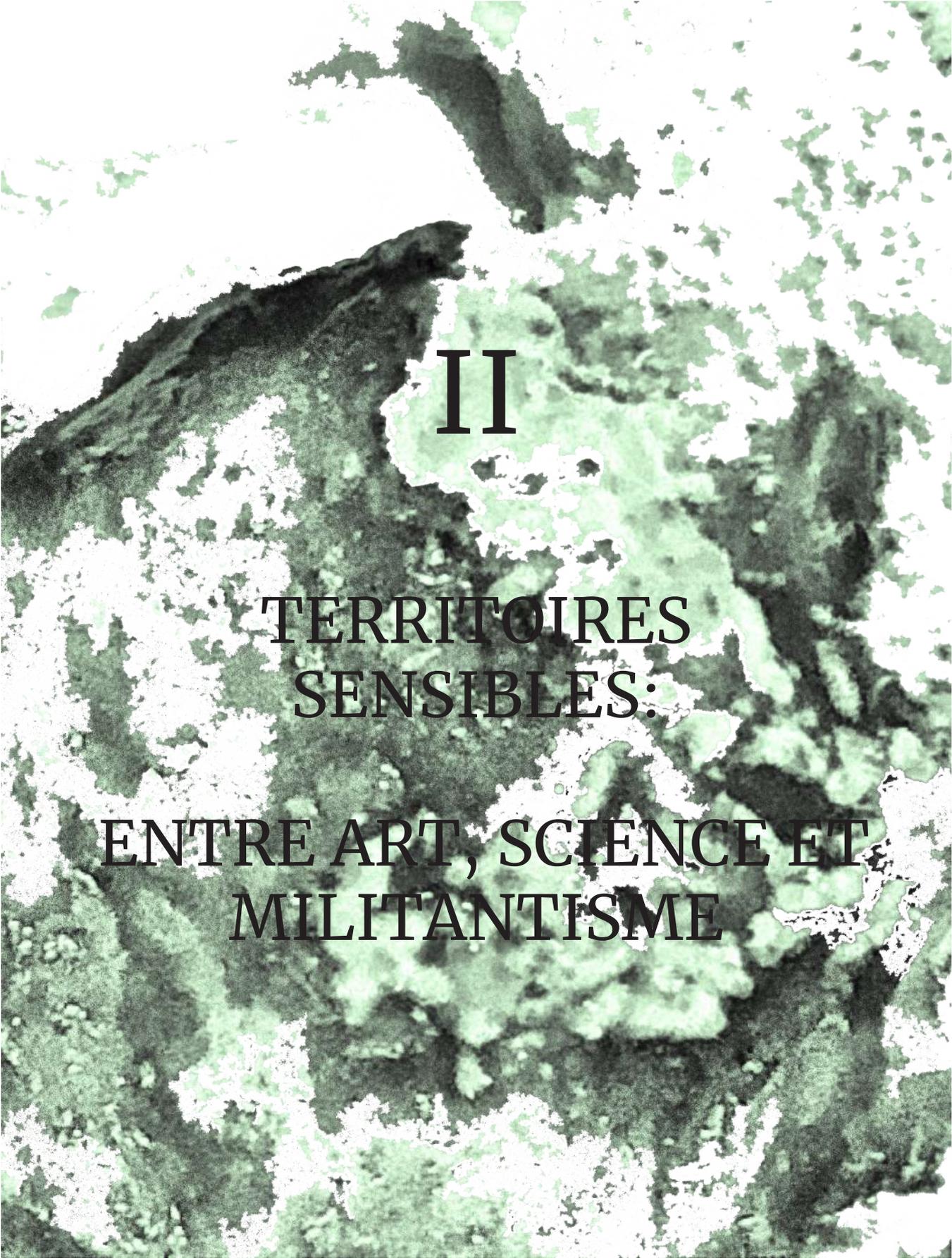
« Cartographie florale », octobre 2020-, fleurs écrasées sous une presse entre deux papiers transparents, crayon HB sur papier Craft blanc, 200 x 100 cm chacun. Dessin réalisé à l'aide d'un rétroprojecteur. Vitrine.





Dispositif Cartographies florales, 2021, fleurs écrasées sous une presse entre deux papiers transparents, rétroprojecteur.



An aerial photograph of a forest, showing a dense canopy of trees. A large, dark tree trunk is visible in the upper left quadrant, extending towards the center. The text is overlaid on the image in a serif font.

II

TERRITOIRES
SENSIBLES:

ENTRE ART, SCIENCE ET
MILITANTISME

La prise de conscience écologique s'est réellement faite sentir dans les années 2000, époque où l'écologie devient un problème majeur mais nous pouvons remonter jusqu'à dans les années 1960 justement comme l'explique Colette Garraud dans son ouvrage notamment avec le travail de Joseph Beuys. Cet artiste est allé jusqu'à représenter le parti des verts en Allemagne, dans une optique de renouer avec l'environnement :

« Améliorer l'environnement urbain n'est pas l'unique objectif de l'artiste [Joseph Beuys]. Pour lui, qui exprime une vision du monde fusionnelle et nuancée d'une idée chrétienne de rédemption, les arbres et les animaux, qui souffrent par les hommes et avec les hommes, et qui dans l'évolution des espèces se seraient en quelque sorte sacrifiés pour eux, méritent de rentrer dans leurs droits. De leur salut dépend le nôtre¹⁰⁴. »

Nous pouvons alors constater que des efforts se font sentir dans la création artistique grâce à une prise de conscience globale malgré les contradictions sur l'éthique des œuvres. Les rapports de forces entre nature et culture expliqués

104 Colette GARRAUD, *Op.cit.*, p.107

dans la partie précédente existent encore et alarment certains artistes désireux de recréer ce que Paul Ardenne appelle une « osmose perdue ». Le lien actuel qui peut exister entre art et écologie se traduit en une esthétique de la relation réparatrice entre humain.e.s et espèces végétales, autant du côté sensible qu'engagé en faveur de solutions contre la destruction des écosystèmes.

Dans un article sur l'écologie, Patrick Blandin, Denis Couvet, Maxime Lamotte et Cesare F.Sacchi, expliquent que le mot « écologie » est formé par deux termes provenant du grec : *oikos*, qui veut dire « demeure », et *logos*, « science »¹⁰⁵. On pourrait alors traduire l'écologie par le rapport que l'être vivant aurait avec son environnement, sa « maison ». Nous pouvons considérer dès lors que notre première maison est la nature mais comme il l'est expliqué grâce aux exemples des jardins, de la forêt et de la peinture de paysage, l'être humain a dompté la nature dans le but qu'elle devienne une maison confortable, qu'elle serve à combler les besoins de l'espèce humaine, qu'elle devienne « culture ». Prenons pour exemple plusieurs espaces de nature devenus culturels : les champs (par extension la maîtrise de la nature par les OGM et les pesticides), les parcs entièrement construits par la main de l'humain et totalement agencés et maîtrisés). Le manque de respect à l'égard de nos environnements est significatif. Les techniques employées par l'agriculture intensive par exemple, ont détruit des écosystèmes entiers et fait disparaître des espèces végétales de façon alarmante. Les plantes sauvages n'ont plus le temps de se reproduire à cause de l'utilisation de produits phytosanitaires. Il est possible de constater que les plantes messicoles disparaissent des champs ou pour reprendre l'exemple de Vilèm Flusser, le « geste de planter » conduit à la déforestation. Actuellement, ce geste de planter détruit des espaces naturels dans un seul but commercial, l'exemple typique étant la plantation de palmiers en Amazonie même si le geste de planter « écologique » existe. Ces rapports de forces qui existent entre les êtres humains et la nature surgissent donc en particulier dans les domaines où l'économie est un enjeu principal. L'écologie devient un mot d'ordre et

105 Patrick BLANDIN, Denis COUVET et Maxime LAMOTTE, Cesare F.SACCHI, « écologie », in *Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/ecologie/>, consulté le 18/02/2020.

est actuellement employée dans un but de protection de la nature. S'il existe aujourd'hui des mesures prises à grande échelle (plan Écophyto en 2018 en France, « programme d'action pour l'environnement » à l'échelle européenne...), qu'en est-il alors du lien entre art et écologie ? Quel intérêt peuvent avoir les artistes face à des problématiques sociales et politiques ? Quelles sont les limites de l'art écologique ? Cet art est-il vraiment efficace ?

1. Le gaspillage : un point de vue central des natures mortes

Il est possible de constater que des artistes ayant pour médium le végétal confrontent directement les spectateurs devant les « lois naturelles » dans le but de mettre en évidence les liens entre nature et culture. *iBookgarden* (Fig.31) (2014) de Michel Blazy en est un exemple pertinent. Il s'agit d'une œuvre composée d'un ordinateur et de mousses. L'artiste explique sa démarche :

« J'aime que les choses soient équivoques, ménager plusieurs entrées. Pour *iBookgarden*, il est possible de parler de vanité, de la rapidité avec laquelle les appareils deviennent obsolètes, d'une dualité possible entre nature et culture. En ce qui me concerne, je ne fais pas la part des choses. Il n'y a pas d'un côté la nature et de l'autre la culture, mais un seul et même ensemble. Je montre cette symbiose.¹⁰⁶ »

En engageant la matière vivante à créer en partenariat avec un objet manufacturé, l'artiste questionne ce lien entre nature et culture *via* une esthétique que l'on pourrait nommer « de consommation ». Une autre installation intitulée *Collection de chaussures* (Fig.32) (2015-2017), met en scène vingt-sept paires de baskets usagées dans lesquelles l'artiste a planté des végétaux. L'aspect de l'œuvre est telle une vitrine de magasins de chaussures de sport. On y trouve six rangées de barres métalliques blanches faisant office de socles pour les baskets colorées. La structure est impeccable et comporte des lumières pour mettre en valeur les chaussures. Michel Blazy trouve le moyen de montrer deux angles du mot

106 Marie-Laure DESJARDINS, «A Art Concept à Paris – Le grand tout de Michel Blazy » in *Artshebomedia*, [en ligne], <https://www.artshebdomedias.com/article/270215-art-concept-paris-le-grand-tout-de-michel-blazy/>, consulté le 08/04/2021.

« exposition » : d'une part dans une boutique, la présentation du produit est très importante pour donner l'envie au client d'acheter. D'autre part, le musée fait de même mais pour mettre sur un piédestal des objets d'art (aussi pour l'achat bien souvent). La consommation est alors sûrement un des points que l'artiste aborde au travers de cette installation. Michel Blazy lie des objets manufacturés inertes (mais qui ont eu une « vie ») à des végétaux qui ont une vie propre. Ces objets manufacturés sont des chaussures de running de marques connues. Déforestation, solvants polluants, achats abusifs, sont des problèmes directement liés à la fabrication des chaussures et qui ne font qu'augmenter l'empreinte carbone sur la planète. De plus, ces chaussures fabriquées le plus souvent dans une stratégie marketing « healthy » sont en totale contradiction avec leur mode de fabrication. Pourquoi faire du sport (pour être en bonne santé) si nous en faisons sur une planète complètement polluée ? Un autre exemple d'œuvre cette fois-ci filmique, comporte une scène où des chaussures de running sont montrées et nous présente toutes les étapes à suivre avant de commercialiser une paire de baskets. L'œuvre de Pierre Gaignard, *Thug Roi*, a été réalisé en 2015. À la fin du métrage, l'intérieur de l'usine de chaussures Adidas est filmé. Si ce point a attiré mon attention c'est notamment parce que Pierre Gaignard a fait de cet objet, une œuvre à part entière intitulée : *Mouvement vers une sémantique de Fils2pute (Fig.33)* (D'après Adidas Lab), 2015, réalisée en métal brossé, vernis, roulements à billes, moteur d'essuies-glaces, alimentation. Il s'agit d'une « Métaphore critique d'une société capitaliste en incessante activité »¹⁰⁷. Pierre Gaignard se réapproprie deux fois l'objet : une première fois lorsqu'il l'intègre à son film et en même temps parce qu'il se place dans la tradition du ready-made duchampien ; à savoir faire d'un objet manufacturé une œuvre d'art. Si ce thème de la sculpture « déjà faite » a été initiée par Duchamp, Pierre Gaignard a reproduit cette machine qui sert à tester les performances des baskets à partir d'objets usuels du quotidien : un moteur d'essuies-glaces, des baskets... Dans son film, nous constatons qu'énormément de machines industrielles doivent effectuer des mouvements pour tester l'efficacité des chaussures. Ces images prouvent alors que les baskets sont des produits ayant un impact considérable

107 [S.N], in *Galerie Eric Mouchet*, [en ligne], https://www.communicart.fr/sites/default/files/cp_gaignard.pdf, consulté le 11/11/2020.

sur l'environnement dans leur fabrication. L'œuvre de Pierre Gaignard permet de nous confronter aux processus de fabrication d'une chaussure de sport tandis que Michel Blazy met en exergue l'importance de la matière vivante tout en la confrontant avec un matériau qui ne sera pas durable malgré toutes les étapes à franchir avant d'arriver à nos pieds. L'œuvre de Michel Blazy porte en elle un discours écologique puisqu'elle est créée grâce à des paires de chaussures de running usagées comme nous pouvons le voir sur certaines photographies et révèle une fois de plus, l'obsolescence des objets. Si l'impact carbone de la conception de chaussures est considérable, notons que l'impact carbone du marché de l'art contemporain est tout aussi alarmant. Les nombreux déplacements des œuvres, leur conservation, la communication produite pour les expositions, l'éclairage des musées, les matériaux pour installer les œuvres, etc. participent aussi à augmenter la pollution terrestre.

L'œuvre de Blazy peut donc être mise en parallèle avec celle de Pierre Gaignard dans ce rapport à la consommation. La comparaison des deux œuvres permet de dévoiler que les objets manufacturés finissent par être désuets malgré tout le soin apporté à leur conception. Michel Blazy, en réutilisant des chaussures qui n'ont plus aucune utilité, qui sont donc vouées à être jetées ne faisant que remplir davantage les déchèteries, contribue à leur recyclage. En faisant le lien entre déchet et vivant, l'artiste nous questionne sur notre façon générale de consommer.

Cette esthétique qui entremêle objets usuels du quotidien ainsi qu'éléments naturels n'est pas sans rappeler l'Arte Povera fondé par Germano Celant en 1967. Dans ce mouvement, objets culturels sont ainsi exposés au même titre que des trouvailles naturelles et permettent de revenir à un essentiel de l'art. Prenons pour exemple *Pommes de terre* (Fig.34) de Giuseppe Penone (1978). Il s'agit de plusieurs tubercules agencés en un tas qui vont moisir au fil du temps de leur exposition. Si *Pommes de terre* joue avec la notion de l'éphémère, elle est fondamentalement une vanité contemporaine. En effet, Penone avait conçu des moules de différentes parties de son visage afin que les tubercules en prennent la forme en grossissant. Certains moules ont aussi été utilisés pour concevoir des sculptures en bronze. En ce sens, Penone joue avec l'oxymore éphémérité/pérennité : en confrontant l'objet en bronze habituellement utilisé en sculpture

classique ainsi que l'élément naturel, il questionne la transcendance attribuée aux œuvres d'art puisque la pomme de terre va finir par se décomposer. La pomme de terre est aussi un matériau artistique très simple, principe cher à l'Arte Povera qui met en valeur des objets inhabituellement exposés et naturels. En 2000, c'est Agnès Varda qui s'intéresse intensément aux pommes de terre dans son film *Les glaneurs et la glaneuse*. Ce métrage mêle habilement art et sociologie dans une poésie mettant en lumière des problématiques sociétales encore actuelles. C'est avec une petite caméra légère qu'Agnès Varda nous fait voyager dans la France entière à la recherche de l'histoire des glaneurs et glaneuses aussi bien ancienne que contemporaine. Cette petite caméra qui lui permet d'être autant présente que discrète pénètre avec force et modestie la vie des filmés. Le film constamment en mouvement accompagne les gestes des protagonistes du film (simples et humbles) et récolte leurs différentes motivations quant au geste de glaner. Caméra à la main, Agnès Varda nous plonge dans un récit qu'elle accompagne de sa propre voix. Le film commence par une définition de la cinéaste qu'elle trouve dans un dictionnaire : « G comme glanage, glaner c'est ramasser après la moisson. Glaneur, glaneuse, celui ou celle qui glane. Autrefois il s'agissait toujours de glaneuses. Et les plus célèbres peintes par Millet, étaient reproduites dans les dictionnaires. L'originale est au musée d'Orsay. » Si Varda nous parle de glanage, parallèlement elle nous confronte visuellement à un fait social : le gaspillage. Par exemple, en filmant la fin des marchés, la fin du glanage dans les champs (une nourriture laissée volontairement au sol car elle ne correspond pas à l'esthétique marketing), l'abandon de meubles ou d'objets divers etc, elle nous montre tout le revers d'une société qui jette les denrées en permanence, qui comme nous l'avons constaté, nécessite toute une industrie polluante. Mais quelques uns des aliments ou des objets ne sont pas gaspillés puisqu'ils sont récupérés par des citoyens mis au courant des espaces dédiés ponctuellement à ces rebuts. Agnès Varda ne revendique pas une position écologiste dans son film comme Dominique Païni l'explique à propos des pommes de terre : « la patate chez Agnès Varda n'avait rien à voir avec un discours écologique ou agricole. La pomme de terre est un objet et un matériau susceptibles de rendre

compte de l'action du temps¹⁰⁸ », mais nous notons tout de même que le fait de filmer le glanage et donc de gaspillage par les grandes surfaces notamment, est tout de même lié à cette notion d'écologie. La passion de Varda pour les pommes de terre se rapproche de celle de Penone lorsqu'il réalise des moules de son visage pour les faire pousser. Il s'intéresse notamment à l'aspect vivant de ce matériau qui va grossir et moisir. Cette esthétique de l'autoportrait qui mute et se décompose au fil du temps se retrouve en effet dans leurs travaux. Agnès Varda s'assimile aux pommes de terre comme nous pouvons le constater lorsqu'elle les filme en train de germer, de changer d'aspect et les compare à sa propre peau marquée par le temps. C'est en cela le sujet du temps et du vieillissement qui l'intéresse. En effet, nous pouvons le remarquer lorsqu'elle filme les tâches sur ses mains ou les pommes de terre qui se métamorphosent. « La patate apparaît comme une horloge. C'est un objet temporel - non pas au sens véritablement husserlien du terme, bien qu'on puisse y penser. On ne doit pas regarder intensément une horloge, si l'on veut vérifier qu'elle est bien en mouvement.¹⁰⁹ » nous explique Dominique Païni. Agnès Varda exprime ses intentions par rapport à ces sujets, qui sont une façon d'être au plus près de son public :

« L'idée du vieillissement, du pourrissement, des choses qui s'abîment [...] je trouve qu'il faut aller avec parce qu'on est dans un monde où beaucoup de choses s'abîment, se détruisent et au lieu de lutter, de souffrir, c'est bien d'aller avec. [...] Je suis dans la disposition de ne pas lutter contre ce qui s'abîme, qui vieillit, qui pourrit.¹¹⁰ »

Agnès Varda, afin de renforcer son lien avec la pomme de terre, a créé une exposition « Patatutopia » pour la 50ème Biennale de Venise en 2003. Elle y

108 Dominique PAÏNI, propos recueillis par Alix AGRET, « Agnès Varda et l'invention du « Dévédart » - Patatutopia à La Coursive (Salle des rencontres) » in *Festival international du film de la Rochelle*, [en ligne], <http://archives.festival-larochelle.org/festival-2012/exposition/var-da-patatutopia>, consulté le 29/11/2020.

109 *Ibid.*

110 [S.N], « La leçon de cinéma d'Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse) », in *ARTE Cinema*, 56'39, [en ligne] https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&es-rc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjLz5fbpvPsAhUS-8BoKHVIpCtM4ChC3AJAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D-1e8H2b_4TY&usg=AOvVaw27SyRx8MU8omQOjsMeBox3, consulté le 08/11/2020.

est venue déguisée en pomme de terre. L'exposition rassemblait 700 kilos de patates pour mettre le public en contact avec la matière et une vidéo montrait des patates en formes de cœur. En cela, la pomme de terre est à la fois un symbole clé du film mais aussi celui d'Agnès Varda. La pomme de terre, si elle représente le temps, peut donc s'assimiler à la notion de la vanité, emblème artistique de la brièveté de la vie et du passage du temps.

La question du gaspillage, perceptible et suggérée dans les œuvres précédentes, m'a souvent interpellée dans ma démarche artistique. En effet, j'utilise des fruits et légumes récupérés afin de créer mes travaux, pour exemple : *Sans Titre* ou *Paysages décomposés* qui seront analysés plus loin. Les fins de marché sont des endroits de prédilection pour mes récoltes. Par expérience personnelle, j'ai pu constater que mes productions partaient de ce phénomène de gaspillage alimentaire puisque j'arpente plusieurs fois à la fermeture les places publiques afin d'y glaner des aliments tombés ou abandonnés au sol. Au travers des natures mortes contemporaines, nous pouvons ainsi découvrir un lien entre art et végétaux nourriciers. J'aborderai cette partie en deux points notamment grâce au travail de trois artistes travaillant avec les denrées alimentaires. Le premier constat sera celui d'un genre particulier : la nature morte photographique, la seconde traitera de l'installation muséale de la nourriture. Ce lien entre nature morte et gaspillage sera un point déterminant dans mes recherches sur l'art et l'écologie. En effet, il constituera une première approche engagée et dénonciatrice d'une société gaspillante.

1.1. Nature morte photographique

La nature morte a pour sujet les coupes de fruits abondantes voire débordantes. Lumineuses et colorées, elles donnent souvent un aspect appétissant de la nourriture. En regard des problématiques écologiques actuelles, certaines natures mortes traduisent le gaspillage alimentaire mondial. Le travail d'Aliza Eliazarov est à ce titre exemplaire. Cette artiste-photographe a élaboré une série en 2011 intitulée « Waste not » qui met en scène des aliments issus des poubelles de supermarchés. Sa photographie intitulée *Produce and*

flowers rescued from curbside trash outside of union market at 7th ave & 13th St-Park Slope, Brooklyn (2011-) en particulier, dénonce le gaspillage alimentaire des grandes surfaces. Aliza Eliazarov permet d'aller droit au but en confrontant le spectateur à une réalité de façon convaincante. Une autre de ses photographies *Compositing organic matter and keeping it out of landfills reduces harmful methane gas emissions that contribute to climate change (Fig.36)* (2011-), est à l'image des vanités. La différence entre les natures mortes et les vanités semble mince, pourtant elle est appréhendée dans le sens où le détail joue toute son importance : la nature morte présente la beauté des fruits et des fleurs tandis que la vanité ajoute cet aspect imperceptible ou bien totalement assumé de la mort. Par exemple, la photographe a placé un crâne de buffle au milieu de la table entre des fruits et légumes. Nous pourrions comprendre cette œuvre sous un angle social : le crâne symbolise la mort tandis que les aliments encore frais peuvent garantir la vie. Quelques données de Marianne Boyer et Eugénie Dumas permettent d'illustrer les propos de l'artiste : en 2011 l'Amérique du Nord et l'Océanie gaspillaient 295 kg de nourriture par habitant¹¹¹. De plus, le titre de ses photographies est un constat à chaque fois ou bien un descriptif de son œuvre. Un article à propos du gaspillage a été publié en 2018 par Le Monde et permet de mettre en lumière l'ampleur du gaspillage alimentaire. Si la nourriture perdue pouvait servir à alimenter des personnes qui n'en n'ont pas les moyens, jeter a aussi un impact environnemental. L'émission présentée par Marie Richeux : « La nourriture, le grand gâchis » sur France Culture l'explique : « Pour produire, transporter, assurer la logistique du froid etc., et puis détruire, représente à peu près 3% des gaz à effet de serre de l'activité française.¹¹² »

Si Aliza Eliazarov photographie des aliments récupérés dans des poubelles, un autre artiste se rapproche de cette démarche. Klaus Pichler, également photographe, réalise des vanités photographiques. À la différence d'Aliza Eliazarov, il s'intéresse aux aliments moisissus qu'il met en scène. La série « One

111 Marianne BOYER, Eugénie DUMAS, « En France, le gaspillage alimentaire en chiffres » 2018, in *Le Monde*, [en ligne], https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2018/06/07/le-gaspillage-alimentaire-en-france-en-chiffres_5311079_4355770.html, consulté le 10/02/2020.

112 Marie RICHEUX « La nourriture, le grand gâchis », *Les nouvelles vagues* in France Culture, 28/02/2017, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-nourriture-25-le-grand-gachis>, consulté le 10/02/2020.

Third » (2013) comporte 37 photographies d'aliments en état de décomposition prise sur fond noir. Avec une grande dextérité et un sens du visuel, le photographe nous montre une beauté qui fait froid dans le dos. Lorsqu'il donne un titre à une de ses œuvres, il ajoute des informations complémentaires sur le type d'aliment, la méthode de culture, l'époque de récolte, la distance et le moyen de transport, l'empreinte carbone, son besoin en eau ainsi que son prix au kilo. Une de ses photographies, *Tomatoes (Fig.37)* illustre cette notion de vanité. En effet, les tomates sont disposées de façon à ce qu'elles soit apparentées à des reins et sont en état de décomposition. Klaus Pichler avec cette photographie renvoie-t-il à notre condition de mortel ? Tout comme Aliza Eliazarov, Pichler accompagne sa série d'un descriptif, « One Third » débute par la photographie d'un ticket de caisse où il est écrit :

« Selon une étude de l'ONU, un tiers de la nourriture mondiale est gaspillée - la plus grande partie de celle-ci dans les pays industrialisés du nord du monde. De même, 925 millions de personnes dans le monde sont menacées de famine.

La série «One Third» décrit le lien entre le gaspillage individuel des aliments pourris et la production alimentaire mondialisée. La nourriture pourrie, organisée en natures mortes élaborées, dépeint une image abstraite du gaspillage de nourriture tandis que les textes d'accompagnement approfondissent les racines de ce problème. "Un tiers" dépasse la date limite de vente afin de documenter toute la dimension du gaspillage alimentaire mondial.¹¹³ »

Les positions politiques de Pichler sont donc explicites et la photographie est pour lui un moyen frappant pour décrire une réalité sociale et actuelle du monde. Le fruit devient le fragment de l'étendue du gaspillage alimentaire et met en lumière l'impact carbone engendré par la production de la nourriture.

1.2. Natures mortes et installations

Si Aliazarov et Pichler mettent en scène les aliments destinés à être jetés, Michel Blazy installe directement des aliments frais dans les galeries pour nous

113 Klaus PICHLER, in *Klaus Pichler*, [en ligne], <https://klauspichler.net/project/one-third/>, traduction personnelle, consulté le 10/02/2020.

confronter en temps réel, à leur décomposition. Une de ses œuvres, *Sculpcure (Fig.38)* (2009), représente un bar à orange. L'artiste pose des peaux d'oranges fraîches sur des plus anciennes déjà en cours de putréfaction. De nouveau, des tensions similaires à *Collection de chaussures* se ressentent dans cette œuvre parce que l'artiste réalise un jeu de mot avec l'idée de la cure, des bars à jus « healthy » alors que les peaux d'orange moisissent. De plus, Michel Blazy prend le parti de nous présenter de la nourriture alors que le gaspillage alimentaire est une question mondiale. Cette pratique de l'art est-elle donc condamnable ou bien une manière positive de dénoncer notre système capitaliste ?

Michel Blazy interroge en réalité la consommation des œuvres d'art en utilisant des matériaux mangeables. Tout comme Klaus Pichler, ce qui l'intéresse est aussi la dégradation naturelle des aliments et leur « beauté ». La grande différence réside dans le fait que le photographe fige le processus grâce au médium alors que Blazy laisse libre court à la prolifération des bactéries et présente directement cet aspect en galerie. Michel Blazy est aussi ancré dans la réalité par rapport aux matériaux quotidiens qu'il utilise : ce sont ceux que chacun peut trouver dans sa cuisine ou au supermarché (voire dans une poubelle).

Ces questions autour de la récupération, du gaspillage et de la matière vivante, me permettent de me situer dans le sillage de ces artistes. Une de mes séries, *Sans titre* (2019), représente trois dessins moisissés et figés sur des plaques de verre. La décomposition sur un mois de végétaux glanés (prunes, tomates, concombres) a permis à la mort de marquer son territoire sur le verre et de s'y incruster durablement. La naissance d'insectes a fait œuvre à son tour, forgeant ce travail selon ses propres lois. Ainsi les moisissures par le temps, prennent une forme aboutie. Elles ont ensuite été rincées à l'eau afin de ne voir que les traces les plus résistantes et acharnées. Ce sont celles qui sont figées dans une forme de pérennité et anoblies par le verre qui les fait transparaitre, permettant d'observer le résultat d'un cycle d'une vie. Cette démarche paradoxale de laisser moisir de la nourriture consommable est selon moi un moyen de montrer de façon sous-jacente le gaspillage alimentaire puisque ce travail crée des petits territoires. Un autre travail a été issu de cette première œuvre : *Paysages décomposés* représente un fragment de l'étendue du gaspillage alimentaire. Durant tout le processus qui m'a permis d'obtenir *Sans Titre*, j'ai réalisé des photographies.

J'ai fais le choix d'en imprimer quelques unes afin d'expérimenter leurs formes en gravures. Pour ce faire, j'ai réalisé une sélection de photographies qui m'ont semblées intéressantes et je les ai passées en noir et blanc. Le traitement sur informatique est une étape importante pour moi afin de mettre toutes les couleurs en échelle de gris : cela donne un aspect différent aux végétaux moisissés qui se confondent alors avec un paysage. Je grave les contours des formes principales ainsi que les niveaux de gris. Je produis ensuite quatre tirages de chaque plaque gravée. Le résultat escompté n'est pas celui d'un tirage correct mais l'intérêt est plutôt d'observer les accidents induits par le médium. Les coulures et les bavures de l'encre sont autant d'éléments accidentels qui me permettent de garder une trame : celle du hasard et de la prolifération. Si la technique de la gravure est plus conventionnelle que le processus des végétaux en cours de putréfaction, elle me permet de garder une trace abstraite et artistique de ce qui s'est produit dans une temporalité définie. La photographie, à titre documentaire, permet de décupler le premier travail dans un éventail de possibilités. L'idée de ces gravures me provient de la récupération des végétaux qui une fois moisissés, révèlent d'autres structures. En les traitant par le biais du contour, j'envisage les résultats comme des cartographies. Elles sont les territoires conçus par la matière.

Cette esthétique du glanage dans les œuvres d'art met donc en valeur les écosystèmes et les territoires dédiés à la consommation. Les travaux mentionnés sont en partie réalisés dans le but de dénoncer les abus de la société de consommation. Si ces artistes choisissent de concevoir de façon implicite des œuvres traduisant la condition des paysages et des écosystèmes, d'autres de façon toute aussi engagée, réalisent des actions directement dans les espaces urbains et « naturels ».

2. Botanique artistique : Boris Presseq et Frédérique Soulard.

Cette partie étant consacrée principalement à l'étude du travail de deux individus, les aspects en seront détaillés au mieux et seront séparés en plusieurs parties. Cette étude permet de comprendre comment la création artistique trouve

ses moyens pour répondre aux besoins écologiques. Cette partie se concentre essentiellement au geste d'écriture en tant qu'œuvre d'art et permet d'envisager une première approche militante en faveur de la préservation des écosystèmes. Elle cherchera également à déterminer les contours de l'art écologique, ses glissements vers d'autres corps de métiers scientifiques.

Le fait de mettre en présence des plantes, plus que de les représenter permet de se confronter à d'autres points de vue créatifs. Présenter le sujet d'étude de façon directe au spectateur permet de le questionner sur la pertinence artistique de l'œuvre et sur l'effet produit. En effet, les sciences de l'environnement étudient les relations entre les êtres vivants et par conséquent, elles présentent directement leurs sujets d'études : il faut désormais mettre en avant ce qui est menacé. L'action minimale peut devenir la plus remarquable en regard de ces problématiques. Un botaniste du museum de Toulouse appelé Boris Presseq a réalisé des marquages dans la ville afin de montrer que les plantes sauvages qui poussent dans le bitume et les murs ont une importance considérable. C'est alors que dans la ville se dessine le tracé des lettres qui permettent de connaître et d'apprendre le nom des plantes qui entoure les citadins : « Pariétaire de Judée », « Setaire verte », « troène luisant », etc., les noms des plantes en lettres capitales permettent de renseigner sur la valeur qu'elles peuvent avoir. Le botaniste explique qu'écrire joue un rôle pédagogique et de sensibilisation. Utilisant la craie qui est un matériau biodégradable, il montre que ce qu'on appelle les « mauvaises herbes » n'en sont finalement pas : « Cette plante a un nom, elle a une histoire, elle a une utilisation, elle a eu une évolution, elle est peut être liée, aussi, à des animaux¹¹⁴ » explique-t-il. Boris Presseq nous confronte donc à des micros écosystèmes qu'il appelle « petits paysages¹¹⁵ ». Dans la même optique, Frédérique Soulard, conteuse et comédienne réalise un projet qu'elle intitule *Belles de Bitume* et insiste sur la dimension poétique de son action. Dans les rues de plusieurs villes, après avoir organisé au préalable des

114 [S.N], « À Toulouse, un botaniste met en lumière les plantes sauvages qui poussent au milieu du bitume », in *France Info*, [en ligne], https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/agriculture/video-a-toulouse-un-botaniste-met-en-lumiere-les-plantes-sauvages-qui-poussent-au-milieu-du-bitume_3708669.html, 07'51, (consulté le 07/03/2020).

115 *Ibid.*

parcours, elle explique sa démarche comme étant une « promenade participative et ludique qui permet de se réapproprier son quartier : en observant, identifiant et inscrivant le nom poétique des petites plantes sauvages tout en partageant avec les autres.¹¹⁶ » Le paysage urbain est un lieu où formes hybrides s'entremêlent. D'une part, la forme que prend le travail de Frédérique Soulard et celui de Boris Presseq, permet de décrire le monde dans lequel elle s'inscrit et d'autre part, le thème de l'écriture est un procédé central dans les actions que produisent les deux acteurs mentionnés. Sortir de l'atelier pour présenter le dehors, exposer le réel sans l'inclure dans une institution muséale, est une problématique que beaucoup d'artistes ont explorée. Entre art du paysage et street art, Boris Presseq et Frédérique Soulard se focalisent sur la végétation en ville et permet une confrontation directe entre spectateur et œuvre d'art. *In situ*, les œuvres ne peuvent être déplacées ou bien perdraient leur sens et leur but premier, c'est en cela que « [...] le paysage dialogue avec l'œuvre et nourrit le geste artistique¹¹⁷ » nous explique Olivier Landes. L'œuvre d'art redéfinit alors le décor.

2.1. Écrire et décrire l'histoire des plantes

Ce qui m'a d'abord interpellée au fil de mes recherches sur les travaux de Frédérique Soulard et de Boris Presseq, ce sont deux photographies d'un trottoir où il est écrit « Pariétaire de Judée » (*Fig.39 et fig.40*), une plante aussi appelée épinard de murailles. Bien que ce soit le même nom de plante qui soit écrit sur le trottoir, le mode d'écriture diffère. Sur celle de la conteuse, il semblerait que le nom ait été écrit au pochoir en lettres capitales. Ce qui me permet d'affirmer cette hypothèse c'est que l'on peut voir la découpe des lettres et aussi le contour du carton utilisé. Sur la photographie du botaniste en revanche, l'écriture est simple, à la craie et en lettres capitales comme sur celle de Frédérique Soulard. Boris Presseq utilise les noms usuels et courants des plantes qu'il croise sur son passage afin que le message passé soit parlant pour ceux qui auront le loisir de

116 Frédérique SOULARD, in *Belle de bitume*, [en ligne] <http://frederique.soulard.free.fr/bellesdebitume.htm>, consulté le 13/10/2020.

117 Olivier LANDES, *Street art contexte(s)*, Paris, Alternatives, 2017 p.84

le lire.

Au contraire, Frédérique Soulard n'hésite pas à utiliser les noms scientifiques ou bien écrits en d'autres langues. Il lui arrive aussi de placer deux dénominatifs d'une plante et de varier les écritures. Une de ses photographies présente la Vergerette du Canada, aussi appelée Herbeaux français. Nous constatons que les mots « Vergerette » et « Herbeaux français » sont écrits en lettres capitales alors que le reste est en attaché. L'écriture est soignée, nous sentons que le temps a été pris dû au soin accordé et à l'esthétique du dessin des lettres. Les écritures de Frédérique Soulard et des participants qui l'accompagnent sont souvent de cet ordre là. Sur une photographie où il est écrit « Kaol malo », un dessin d'une peau d'hermine plaquée se situe à côté de l'écrit, pour signifier la langue dans laquelle le mot est écrit. Il arrive aussi à certains participants de l'action de Frédérique Soulard de dessiner les plantes des trottoirs, de réaliser des croquis.

L'écriture des noms de plantes sur les trottoirs permet de décrire le paysage dans lequel elles s'inscrivent. Frédérique Soulard et Boris Presseq mettent des mots sur ce que nous ne savons pas. Sur une des photographies, Boris Presseq a écrit le nom de la « belle de nuit » (*Fig.41*), une plante créant des fleurs roses. Lorsque j'ai trouvé cette photographie, c'est en connaissant le nom et grâce au botaniste que j'ai pu réaliser des recherches de vulgarisation sur cette espèce afin d'en comprendre le nom. J'ai alors appris que cette plante, aussi appelée « Merveille du Pérou » ou « *Mirabilis Jalapa* », est originaire d'Amérique du Sud, fleurit beaucoup l'été et surtout en fin de journée afin d'attirer les papillons de nuit pour qu'il les pollinisent. La belle de nuit à cette caractéristique particulière d'être fluorescente, a un parfum délicat et peut être utilisée en tant que colorant alimentaire¹¹⁸.

Écrire permet donc de décrire, d'attirer l'attention et de comprendre l'histoire des plantes. Cette action si simple et pourtant très forte, change la perception du lieu dans lequel elle a été réalisée. Le nom de la plante invoque le récit, les références en créant l'étonnement et l'enthousiasme de la connaissance. À ce propos, Ariella Masbounji se pose cette question du lien entre l'art et la

118 [S.N], in *LeMonde*, [en ligne], <https://jardinage.lemonde.fr/dossier-590-belle-nuit-mirabilis-jalapa-fleur-fin-journee.html>, consulté le 13/10/2020.

ville : « Que peut donc l'art pour la ville contemporaine ? Sans doute d'abord la regarder autrement et en révéler les potentialités, en prenant appui sur des réalités parfois inattendues, porteuses d'émotions, de repères, dès lors qu'elles sont réinterprétées.¹¹⁹ » En cela, la lecture du paysage est facilitée, le mystère de cette plante s'évapore permettant de créer un lien entre les habitants et leur environnement.

2.2. Un activisme du bitume

Paul Ardenne, dans son ouvrage Un art contextuel¹²⁰, explique que cette forme d'art quitte l'atelier, se réalise hors du cadre muséal afin d'investir la rue :

« Sous le terme d'art "contextuel", on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, "manoeuvre"), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle.¹²¹ »

L'artiste et le botaniste réagissent à ce qui les entoure et en l'occurrence, aux plantes « urbaines » sauvages. Peut-être est-il déjà possible de confirmer le caractère contextuel de leur action. En effet, depuis le plan Écophyto mis en place en 2018, il semblerait que les plantes sauvages commencent à repousser davantage dans les villes et Boris Presseq pense qu'il y en aura d'autant plus dans plusieurs années comme il l'explique : « Avec l'arrêt des produits phytosanitaires, on devrait petit à petit, voir plus de plantes qui se développent sur les trottoirs.¹²² » Mais ce n'est pas tout à fait certain. Certaines espèces ont

119 Ariella MASBOUNGI : « L'art fabriquant de ville. » pp.7-13 in Ariella MASBOUNGI (dir.), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, [Ministère de l'équipement, des transports, du logement, du tourisme et de la mer, Direction générale de l'urbanisme, de l'habitat et de la construction] Éd. de La Villette, 2004, p.11.

120 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *Op.cit.*

121 *Ibid.* p.11.

122 Entretien avec Boris Presseq, 13 octobre 2020.

quasiment disparues explique Frédérique Soulard : « Dans les villes, il n’y a plus beaucoup de plantes. J’ai joué à Aubervilliers il y a un mois et dans les rues où nous sommes passés, il n’y avait plus que cinq sortes de plantes. Ce n’est pas beaucoup. À force de les couper, on ne garde que les plus costauds.¹²³ » La raréfaction est donc un point central dans l’activité de Boris Presseq et de Frédérique Soulard ; elle ajoute d’ailleurs qu’ : « Il y a un manque de diversité. Si nous les nommons [les plantes sauvages] nous les reconnaitrons, et donc nous y ferons attention et nous les accepterons.¹²⁴ » L’écriture dans l’espace urbain est un des moyens pour permettre davantage une mise en présence des plantes qui vivent sur le bitume et ainsi, sensibilise davantage les publics.

Les actions des artistes « écologiques » proviennent d’un mouvement de contre-culture. Je tiens à rappeler cette citation de Paul Ardenne qui explique que les artistes sortent des conventions : « [...] la création plasticienne, dorénavant, s’autorise à quitter l’espace réduit de l’atelier et s’exerce volontiers dans la nature même, au grand air - ainsi du Land art, des *Earthworks*. Cette même création, encore, a de plus en plus le goût des matériaux naturels - l’arte povera¹²⁵ ». Nous pouvons en ce sens remarquer que plusieurs artistes ont suivi le chemin d’un art « vert » comme rappelons le, Joseph Beuys lorsqu’il a planté *7000 chênes (Fig.42)* à Kassel entre 1982 et 1987 afin de lutter en partie contre les pluies acides qui avaient détruits plusieurs forêts. Les villes étant constituées en grande partie par du bitume, les plantes apparaissent telles des nuances vertes et poussent les citoyens à s’arrêter, ce qui est amplifié par l’action de la conteuse et du botaniste.

Frédérique Soulard et Boris Presseq racontent et écrivent l’écologie, son histoire, ses mythes, son aspect scientifique, ses anecdotes à travers le nom des espèces végétales. Le botaniste réalise une reconnaissance des plantes urbaines depuis 2004. Cette démarche peut être caractérisée par un inventaire de la nature en ville. Il réalise ces actions sur son temps libre et s’attache à nommer

123 Entretien avec Frédérique Soulard, 20 octobre 2020.

124 *Ibid.*

125 Paul Ardenne, *Un art contextuel, Op.cit.* p.8.

les plantes qu'il appelle « remarquables », à savoir les plantes communes et banales comme du persil, des cerisiers ou des figuiers... Frédérique Soulard fait de même depuis une quinzaine d'années et les deux affirment que les citoyens ne savent pas reconnaître ce qui pousse devant leur porte. Boris Presseq appelle ses actions de « la pédagogie de trottoir » car il estime qu'il participe à :

« [...] la sensibilisation originale à la vie, au respect de la vie sauvage qui s'exprime sur les trottoirs. [...] Mais ce message est dur à faire passer et on part de très loin parce que, vous avez déjà entendu ces termes de "mauvaises herbes", de "chiendents", de "nuisibles", d' "envahissants" ; c'est hallucinant tous ces termes que l'on se permet d'appliquer au monde du vivant. Il y a d'ailleurs des naturalistes qui les appliquent. Les gens ne réfléchissent pas assez à la portée de ces termes là qui, appliqués à des humains, seraient interprétés comme du fascisme ou du nazisme. On se permet de dire d'une plante que c'est une invasive, d'un animal que c'est un danger, un exotique, un envahissant... Je ne sais pas si vous vous rendez compte mais ça se rapproche de la bio-xénophobie.¹²⁶ »

Il est vrai que ces appellations courantes réduisent les plantes à un rang de dangerosité ou d'inutilité. Mais elles seraient dangereuses, *a priori*, uniquement pour l'humain. Cette pédagogie n'est pas totalement partagée par Frédérique Soulard qui estime qu'elle est moins importante dans son travail que la poésie qu'elle désire dégager :

« L'aspect pédagogique n'est que de 20% ou 30% dans mon travail. Il n'est intéressant que s'il est vivant, s'il est beau. C'est à dire que le savoir pour le savoir, s'agissant de transmission, ne me suffit pas. Je veux qu'il y ait une magie qui s'inscrive parce que je suis conteuse. Un conte raconte autre chose que ce qu'il raconte quelque part. Il ouvre des espaces, et le but c'est d'ouvrir.¹²⁷ »

Frédérique Soulard exploite donc des contes pour sensibiliser les participants à son action comme par exemple, « L'herbe à cinq coutures » (l'histoire du plantain) ou bien « L'arbre » qui est un conte provenant de l'Inde. D'ailleurs ce conte duquel elle s'inspire raconte justement l'aspect écologique que nous traversons en partie, à savoir le déséquilibre. L'histoire raconte qu'un arbre à deux branches comparées à deux bras, offre de magnifiques fruits. L'une des

126 Entretien téléphonique avec Boris Presseq, *Op.Cit.*

127 Entretien téléphonique avec Frédérique Soulard, *Op.Cit.*

branches propose des fruits comestibles tandis que l'autre possède des fruits empoisonnés. Alors que les habitants du village proche de cet arbre crurent mourir de faim, ils tentèrent de manger un des fruits et fort heureusement dans l'histoire, aucun être humain ne fut empoisonné. Ils crurent bon de couper la branche dangereuse de l'arbre de peur que quelqu'un ne se trompe de fruits. Le lendemain, l'arbre était mort car privé de sa moitié. La morale de cette histoire est marquée par la volonté de l'homme de détruire tout ce qui est nocif pour lui sans se douter qu'il bouleverse l'équilibre du monde. En cela, Frédérique Soulard sensibilise à toutes les plantes, bonnes ou mauvaises pour les humains.

« Mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur du monde » disait Albert Camus. Frédérique Soulard s'inspire de cette citation dans son travail : « C'est-à-dire que nommer les choses fait prendre conscience, fait reconnaître et nous rend humains.¹²⁸ » dit-elle. Ce qui la stimule principalement, c'est le partage qu'elle effectue entre les plantes, les noms et les gens. L'écriture et la parole lui permettent de tisser un lien triangulaire grâce au nom des plantes. La conteuse est l'intermédiaire qui permet cette reconnaissance. Écrire sur le sol près des variétés de plantes est percutant comme l'explique Boris Presseq :

« Dans l'espace urbain, le trottoir plus que le mur, est un support astucieux parce que nous nous rendons compte que les gens ne lisent pas forcément ce qu'il y a sur les murs. Par contre tout le monde lit ce qu'il y a sur un trottoir. C'est un réflexe : vous marchez, s'il y a quelque chose d'écrit sur le trottoir, vous le lirez forcément. Si ce n'est pas écrit dans le bon sens, vous en ferez le tour pour voir ce qu'il y a de marqué.¹²⁹ »

En effet, les plantes sauvages qui poussent sur le bitume interpellent peu. Si l'on observe, on peut remarquer qu'il y en a beaucoup à chaque coin de mur ébréché, à chaque fissure dans le sol. Les plantes font parties de notre quotidien et aussi vrai que cela puisse paraître nous ne les regardons pas hormis pour les arracher. Écrire le nom des plantes permet d'interpeler et de sensibiliser les passants comme l'expliquent Boris Presseq et Frédérique Soulard. D'autres artistes sont dans cette optique de prise de conscience, sans forcément utiliser

128 Entretien avec Frédérique Soulard, *Op.cit.*

129 Entretien avec Boris Presseq, *Op.cit.*

l'écriture certes, mais la démarche cherche les mêmes résultats. Par exemple, Simon Starling avec *Rescued rhododendrons* (2000) a sauvé des rhododendrons qui poussaient sur une lande écossaise car ils étaient considérés comme des mauvaises herbes. Il a décidé de les replanter sur leur lieu originaire en Espagne. Par le biais de l'art, l'artiste sensibilise les spectateurs sur la destruction des espèces végétales. C'est aussi le but du botaniste et de la comédienne qui utilisent l'écriture pour signaler, renseigner, faire prendre conscience, mais aussi pour éduquer d'une certaine manière. On pourrait aisément reconnaître ces actions comme une forme d'activisme pour les plantes et les écosystèmes. D'ailleurs, la conteuse explique qu'il lui arrive de sensibiliser la population sans pour autant réaliser son spectacle :

« [...] je participe bénévolement à une action militante. Par exemple dans mon quartier, je participe tous les ans à la "balade des ateliers". Ce sont des dizaines d'ateliers d'artistes qui ouvrent sur le quartier. Je déambule dans les rues et j'invite le public qui passe à écrire le nom des plantes.¹³⁰ »

L'écriture et les slogans militants plaisent aussi au botaniste : « Il se développe beaucoup de pochoirs dans la rue maintenant sur les murs. Surtout après la COVID, beaucoup de gens ont fait passer des messages sur la liberté, la sécurité, la santé avec des petites icônes bien trouvées.¹³¹ » L'écriture et les slogans sont utilisés comme moyens d'expression la plupart du temps lors de manifestations ou dans l'art de rue. C'est une forme d'art qui inclue jeux de mots mêlés à des revendications militantes, à des marches, à des repérages dans l'espace urbain. Le côté militant peut aussi se trouver dans le fait qu'au départ des actions, Frédérique Soulard et Boris Presseq étaient anonymes. À propos de cette indépendance et de l'action concrète, Paul Ardenne explique que :

« Ce refus de l'autonomie et de ne parler que pour soi-même est militant, au sens où l'artiste entend bien agir de manière concrète, comme en fait foi son recours à une pratique de l'art en étroite connexion avec le réel. Il est aussi esthétique : il génère une esthétique communicative, communication et échange avec la société censés être garantis par la nature symbiotique de l'oeuvre. L'oeuvre d'art en contexte réel, en effet, ne se présente

130 Entretien avec Frédérique Soulard, *Op.cit.*

131 Entretien avec Boris Presseq, *Op.cit.*

jamais comme une formule monastique, parlant pour elle-même et incompréhensible. Elle n'aura de valeur qu'à condition d'être éclairante.¹³² »

Cette citation explique donc que le militantisme fait abstraction de celui ou de celle qui revendique un état. En ce sens, art et contexte ne font qu'un tout en partageant une position écologique que les passants comprennent.

2.3. Poïétique de la promenade

Performer l'écriture, c'est ce que font le botaniste et la comédienne. En effet dans les deux cas, ils se déplacent dans la ville afin d'écrire dehors. Leur présence est active et ils agissent à un moment précis, sont dans l'action et l'idée de la marche. Marcher, constater qu'une plante est là, écrire son nom... c'est un effort mais aussi une poésie qui s'en dégage. Performer l'écriture dans l'espace urbain implique une certaine position, notamment physique pour les participants aux actions et leurs initiateurs. Nous notons que les positions accroupies ou assises mettent en valeur un autre rapport à l'écriture. Boris Presseq et Frédérique Soulard doivent en effet se mettre au niveau des plantes afin de leur apporter une attention toute particulière. Se rabaisser à leur niveau pour être exact. En cela, cette position prouve aussi l'importance qu'ont les plantes dans l'écosystème urbain. Écrire dans l'espace urbain permet de faire prendre conscience du lieu dans lequel on vit. Les écritures qu'ils laissent sur le sol permettent une nouvelle expérience de l'espace urbain. « L'œuvre » devient alors une situation : les passants s'arrêtent et regardent curieusement ces apparitions alors qu'ils allaient sûrement d'un point A à un point B.

« La ville, c'est le lieu d'une activité continue, routinière ou impulsive, que rythme l'extrême concentration des actes humains, activité toujours intense, frénétique, [...]. Elle est aussi l'espace public par excellence, lieu de l'échange, de la rencontre : de l'art avec un public, en prise directe ; de l'artiste avec autrui, dans les termes d'une proximité qui peut prendre diverses formes, affective, ou polémique selon.¹³³ »

132 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *Op.cit.* pp.34-35

133 *Ibid.*, p.87

L'espace urbain est quotidien pour les citoyens comme l'explique Paul Ardenne. Les marquages au sol inhabituels de Boris Presseq et de Frédérique Soulard ont d'ailleurs « fait le buzz » sur internet et leur travail a été connu. Cet engouement a créé l'enthousiasme chez plusieurs passants. Leur travail permet une parenthèse poétique dans le rythme de la ville tout en accentuant une réalité présente sur le bitume. Chez Frédérique Soulard, cette forme d'art permet de connecter les gens entre eux et aux plantes et donc, de créer un lien entre la vie ordinaire et l'art. La ville est un lieu d'échanges, de passages et une œuvre d'art extérieure permet d' « Expérimenter le réel¹³⁴ » pour reprendre les mots de Paul Ardenne et de matérialiser une présence : « Quittant le musée, l'œuvre d'art n'est plus expressément conçue pour lui et peut adhérer au monde, en épouser les sursauts, en occuper les lieux les plus divers tout en offrant au spectateur une expérience sensible originale.¹³⁵ »

Écrire dans la rue est un art public. D'ailleurs, notons que l'art « contextuel », l'art « écologique » et le street art sont presque nés à la même période, soit à partir des années 1960. Paul Ardenne dit à ce propos que : « L'émergence bientôt irrépressible du tag, dans les métropoles américaines (notamment dans les East Village, à New York), à l'extrême fin des années 1960, constitue l'une des meilleures preuves qui soient de ce désir d'une affirmation sans justification esthétique préalable.¹³⁶ » C'est en partie ce que réalise Boris Presseq en refusant tout caractère artistique à ses actions. Il estime que l'esthétique ne fait pas partie de son travail ; c'est un geste simple pour lui qui n'a aucune vocation poétique. Pour en revenir à cette dénomination d'art « contextuel », Olivier Landes explique que : « Créé et exposé « hors les murs », le street art est fondamentalement contextuel. L'œuvre adhère à un support choisi dans l'espace public, alors que physiquement l'artiste opère en extérieur. Le simple fait de peindre un lieu public pour susciter la réaction des passants fait œuvre.¹³⁷ » Le geste du street artiste est alors rapide et souvent illégal. Par exemple, Boris Presseq a écrit dans la ville sans prévenir alors que Frédérique Soulard demande des autorisations. Ce

134 *Ibid.* p.57

135 *Idid.* p.28

136 *Idid.* p.69

137 Olivier LANDES, *Op.cit.* p.9.

qui m'intéresse tout particulièrement ici ce sont les débuts du street art marqués par l'émergence du tag. Le tag c'est le nom, la personnalité de celui qui l'écrit, la signature. Justement, Frédérique Soulard et Boris Presseq écrivent des noms, des noms communs nous l'entendons, mais ce sont des noms qui désignent des êtres vivants et qui interpellent les citoyens tout comme un tag peut le faire. Et en cela, je reprends ce qui caractérise le tag expliqué par Paul Ardenne :

« "1 - J'existe », « 2 - C'est ici que j'existe." ¹³⁸ »

Cette définition peut totalement correspondre aux actions du botaniste et de la comédienne. Les tagueurs étaient notamment issus des minorités et écrire leur nom leur permettait d'exister et de signaler leur passage, leur lieu de vie. Les minorités dans le cas de cette recherche seraient les plantes, celles qui ne s'expriment pas par la parole. Les deux acteurs permettent de leur accorder une existence plus prégnante voire de la revendiquer. Frédérique Soulard et Boris Presseq viennent souligner le monde urbain grâce à l'écriture. La conteuse explique que les trottoirs d'asphaltes sont ennuyeux et qu'elle est d'une certaine manière, dans cette veine de street artiste et insiste sur les différentes écritures que créent les participants à ses actions :

« Vous voyez les graffeurs, ceux qui font juste leur signature ? Cela pourrait sembler un peu brutal et pas toujours joli. Quand ce sont des écritures d'enfants, elles ne sont pas toujours belles. Mais si on change notre regard, ça devient beau. C'est-à-dire qu'on souligne le monde. Quand je vois comment Philippe Chevrin a entouré de sa dentelle de Reverse Graf les noms que j'ai mis, c'est de toute beauté et ça les met en valeur. Du coup je me suis appliquée pour écrire. ¹³⁹ »

Frédérique Soulard écrit dans la rue et est parfois accompagnée d'un street artiste qui réalise du Reverse Graf, aussi appelé Clean art. Cela consiste à dessiner par soustraction de la matière : enlever la saleté en créant des motifs. Boris Presseq quant-à-lui, apprécie l'art urbain, il explique : « Pour moi, les graffs sur les murs sont magnifiques. C'est une vraie démarche artistique parce qu'il

138 Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, *Op.cit.*, p.70.

139 Frédérique Soulard, *Op.cit.*

Il y a une scène qui est pensée et puis il y a une dextérité que nous voyons, que nous ressentons. Écrire sur un trottoir, il n'y a aucune dextérité c'est de l'écriture.¹⁴⁰ » Néanmoins, tout comme dans le street art il revendique un fait : il s'agit pour lui de ne pas arracher les plantes sauvages qui ont un droit de vie. On peut comprendre son point de vue bien que certaines personnes qualifient ses écritures de « poétiques ». Il estime que d'écrire simplement le nom des plantes sur les trottoirs n'est pas artistique mais un poème le serait. C'est ce qui fait cette différence fondamentale entre le botaniste et la conteuse. Il explique qu'il écrit simplement dans un but pédagogique alors que Frédérique Soulard réalise un spectacle autour de cette idée du marquage de noms de plantes.

Frédérique Soulard est accompagnée de sa « Belle », ce chariot qui lui sert à transporter son matériel. Ce qu'elle propose c'est un événement qui est renouvelable mais éphémère. La conteuse et le botaniste réalisent leurs marquages dans des endroits précis ce qui se rapproche de la notion d'œuvre d'art *in situ* et sont éphémères. Dans le cas de Boris Presseq l'éphémère est de mise puisqu'il utilise la craie comme moyen pédagogique. La craie est aussi liée au tableau scolaire, est effaçable et c'est un matériau qui va réagir aux perturbations extérieures. Pour lui la craie est un médium écologique et en total adéquation avec les plantes qui sont aussi éphémères. Il explique :

« La craie m'intéresse car d'une part à la première pluie elle s'efface et d'autre part c'est un matériau écologique. C'est-à-dire que c'est naturel, nous ne voulions pas utiliser du Posca ou des feutres parce qu'il y a un aspect indélébile. Je préfère que ce soit de la craie qui parte dans le caniveau plutôt que du pétrole de feutre. Le côté éphémère nous plaisait bien car les plantes ont aussi une existence éphémère sur les trottoirs. Cela aurait été difficile de marquer quelque chose dans la durée avec du Posca par exemple, puis au bout de deux ou trois semaines la plante est arrachée, elle disparaît et notre écriture reste, cela aurait été paradoxal. Au moins nous sommes sûrs qu'avec la craie, à la première pluie tout disparaît.¹⁴¹ »

Au contraire, Frédérique Soulard accorde de l'importance à la pérennité des écrits et donne une raison à cela : « Si la plante disparaît et que le nom reste, la

140 Entretien avec Boris Presseq, *Op.cit.*

141 *Ibid.*

plante existe encore : nommer les choses, c'est continuer de les faire exister.¹⁴² » Néanmoins, les écrits de Frédérique Soulard ne restent pas éternellement : pour les plus tenaces jusqu'à un an maximum. Dans les deux actions la dissolution de la forme existe sur un temps plus ou moins long et l'effacement invoque cette problématique du temps. « L'usure, l'érosion ou la dégradations des formes est l'œuvre du temps qui passe et qui, par les effets du vent, des variations climatiques ou des chocs thermiques, finit par les absorber totalement¹⁴³ » dit Maurice Fréchuret. Utiliser la craie ou la peinture à l'extérieur finit toujours par se dégrader ; cela implique alors de voir l'éphémère, la métamorphose de l'écriture produite. Olivier Landes explique que : « L'art urbain nous invite ainsi à une promenade sans cesse renouvelée dans les villes et les paysages du monde.¹⁴⁴ » La promenade est une des règles que le botaniste et la conteuse intègrent dans leurs actions. En effet, Boris Presseq l'explique :

« Dans mon bureau j'ai une grande carte de Toulouse et je fais des inventaires quartier par quartier. Depuis 2004, j'ai eu le temps de tous les faire, donc maintenant je retourne dans certains espaces. Mais dans les quartiers, je ne fais pas toutes les rues systématiquement, ce n'est pas possible. Cela me demanderait vingt ans de travail de ne faire que cela. Je ne fais que quelques rues dans chaque quartier. Mais par contre, oui j'essaye d'être exhaustif surtout que Toulouse est une commune très variée avec un fleuve, des canaux, des rivières, des collines, des friches, du bâti, des aéroports... il y a pas mal de lieux différents.¹⁴⁵ »

Si Boris Presseq a déjà réalisé des marquages dans tous les quartiers de Toulouse, Frédérique Soulard, quant-à-elle, réalise *Belles de bitume* dans plusieurs villes lors de ses spectacles et le chemin emprunté est restreint :

« [...] nous faisons moins de cinq cent mètres car c'est long. Là par exemple j'ai joué à Toulouse près de la médiathèque, en plus il y a la COVID. Nous étions en deux équipes de dix. J'ai six pots de peinture, des pinceaux, les gens s'inclinent en se demandant quelle

142 Entretien avec Frédérique Soulard, *Op.cit.*

143 Maurice FRÉCHURET, *Op.Cit.*, p.36.

144 Olivier LANDES, *Op.cit.*, p.16

145 Entretien avec Boris Presseq, *Op.cit.*

plante ils regardent, je raconte, ils prennent les pinceaux, ils écrivent.¹⁴⁶ »

Les itinéraires choisis sont donc limités à chaque intervention puisque la patience et l'observation sont nécessaires au bon déroulé de ses performances. De plus, la ville représente souvent un même paysage d'asphalte gris et uniforme. L'écriture en tant qu'œuvre ainsi que l'espace urbain vont de paire. En effet, Olivier Landes affirme que : « Si le paysage nourrit l'œuvre et le processus créatif, la relation est réciproque : l'œuvre vient révéler le paysage. La courbe d'une ligne de crête, un espace vert urbain, une étendue d'eau peuvent souffrir de banalité et d'ennui. La présence artistique peut rehausser un site et mettre en exergue un paysage, sinon le mettre en scène.¹⁴⁷ » C'est donc le lien que réalisent ici Frédérique Soulard et Boris Presseq lorsqu'ils réalisent leurs actions éphémères.

L'œuvre d'art dans l'espace urbain apparaît comme un élément perturbateur au sein des activités habituelles des citoyens. Elle permet ainsi de toucher les populations qui ne fréquentent pas les musées. De plus, c'est un art gratuit et accessible puisqu'il n'y a qu'à passer dans la rue pour constater les actions réalisées. « Rappelons que l'espace public est à la fois urbain et politique : c'est l'espace où circulent les opinions, où s'affrontent le pouvoir et les oppositions, où se manifestent accords et désaccords.¹⁴⁸ » La réception de ces deux actions auprès des spectateurs prennent des chemins divers.

Dans le cas de Frédérique Soulard, les participants sont présents comme elle l'explique : « L'idée était de faire cette action pour, et avec le public.¹⁴⁹ » Donc, elle s'interroge sur la réception auprès de ceux qui ont participé à son spectacle en faisant des suppositions : « [...] je pense que la plupart des gens qui ont écrit reviennent le lendemain ou le surlendemain soit avec leurs enfants, soit avec leurs parents, soit avec leurs amis en expliquant qu'ils ont fait cela.¹⁵⁰ » Lors de ses promenades, Frédérique Soulard accompagne ses écrits de textes et

146 Entretien avec Frédérique Soulard, *Op.cit.*

147 Olivier LANDES, *Op.cit.*, p.85.

148 *Ibid.* p.186

149 Entretien avec Frédérique Soulard, *Op.cit.*

150 *Ibid.*

d'imitations :

« Quand je mime le plantain, tout le monde éclate de rire. C'est drôle, quelque part personne ne peut le reconnaître mais tout le monde le reconnaît une fois que je l'ai mimé. C'est inoubliable et les gens s'en rappellent. Je fais aussi répéter les noms comme à l'école, c'est chargé de force. Je veux que ce soit drôle, poétique, que les gens soient marqués, qu'ils rentrent en amour et pas en savoir.¹⁵¹ »

Mimer le nom de la plante qu'elle écrit ou que ses participants écrivent renforce la sensibilité et la mémoire de chacun. Lorsqu'elle évoque le thème de l'école, cela rappelle aussi la craie qu'utilise Boris Presseq sur les trottoirs.

La réception auprès des spectateurs est d'abord l'enthousiasme créé par les actions de la conteuse et du botaniste, rappelons que les deux ont « fait le buzz » suite à des photographies de leurs réalisations qui avaient pour intitulé « un botaniste anonyme ». Mais certains sont mécontents comme l'explique Frédérique Soulard :

« Certains sont énervés en revanche, car ils ont appris qu'il fallait être moderne et couper les plantes [...] les mauvaises herbes n'ont pas d'allure selon eux. Ces mentalités doivent changer. » Néanmoins, même si cela ne leur plaît pas [...] cela va faire vibrer quelque chose car je crois que cela leur fait prendre conscience des plantes. Cela fait prendre aussi conscience du fait que la rue est à nous. On marche chez nous, on marche sur notre planète, on est chez nous. Je dis cela parce qu'on était en train de perdre un espace qui était le nôtre. [...] Cette action permet de prendre possession de notre espace public parce que le public c'est nous.¹⁵² »

À cela, Boris Presseq est en accord avec Frédérique Soulard comme nous pouvons le constater :

« C'est très paradoxal, les gens préfèrent avoir un trottoir de bitume uni, propre, nickel plutôt que de voir des choses marquées dessus, des plantes... Pour eux c'est sale. Ce ne sont que quelques personnes mais quand on a fait l'action, quelqu'un est sorti de chez lui pour nous interpeller car il croyait que nous marquions les plantes pour que le service de la voirie passe les arracher après.¹⁵³ »

151 *Ibid.*

152 *Ibid.*

153 Entretien avec Boris Presseq, *Op.cit.*

Si les passants perçoivent ces actions comme des dégradations de la voie publique, les actions menées peuvent tout du moins leur faire prendre conscience de ce qui pousse sur les trottoirs.

Nous voyons donc comment le geste d'écrire s'avère utile et comment il est fortement lié aux arts. Même si Boris Presseq refuse le caractère poétique de son action, écrire dans l'espace urbain est contextuel grâce à, en partie une appartenance au street art. La performance évoque aussi ce lien avec les arts en situations précises. Dans les deux cas, Frédérique Soulard et Boris Presseq parlent avec les publics lors de leurs actions. Si Boris Presseq discute avec les habitants de Toulouse, Frédérique Soulard va plus loin dans sa démarche puisqu'elle mime les plantes et raconte des histoires. Langage oral et écritures sont complémentaires dans ces actions, performance et espace urbain le sont aussi. En cela l'écriture est un moyen de sensibiliser les citoyens. Les deux acteurs sont en accord sur un point : écrire fait prendre conscience et a un impact considérable sur les regardeurs, qu'ils soient en accord ou non avec les écritures de trottoirs. Constaté la disparition et/ou l'apparition de plantes sauvages et agir en conséquence, c'est en partie pour protéger les écosystèmes urbains. Performer l'écriture permet de mieux observer mais aussi de comprendre les éléments naturels qui nous entourent. Le geste d'écriture de la conteuse et du botaniste est actuel et permet une prise de conscience respectueuse du vivant à l'échelle urbaine.

L'écriture en tant que geste artistique permet donc une mise en présence des sujets d'études directement dans leur écosystème. L'esthétique de cette relation entre public et environnement *via* l'écriture, permet à l'heure actuelle de montrer l'intérêt des artistes pour protéger et/ou mettre en valeur les végétaux. Mais la question qui demeure en suspens reste de savoir si ces actions sont réellement utiles et durables afin de garder en vie nos écosystèmes.

3. Geste de planter, geste militant ?

Si Frédérique Soulard et Boris Presseq s'attachent à mettre en présence

les plantes qui poussent de façon autonome sur le bitume, certains artistes convoquent le moyen de la plantation dans leurs œuvres d'art. Le geste de planter, que Flusser qualifie d'« anti-naturel¹⁵⁴ » dès le début de son chapitre se trouve actuellement dans ce qu'il appelle un « retournement¹⁵⁵ ». En effet, planter de façon écologique selon Flusser correspond à :

« [...] un effort pour sauver la “nature”, laquelle suivant l'analyse proposée par ceux qui s'engagent écologiquement est en danger d'être polluée par les déchets de la culture. En réalité, bien sûr, et comme on ne sait pas ce que le mot “nature” veut dire, il s'agit d'un effort pour sauver l'humanité d'une mort par asphyxie, provoquée par les excréments humains, c'est-à-dire par le passé humain.¹⁵⁶ »

Ce geste selon Flusser ne serait donc pas uniquement effectué en faveur de l'écologie mais assurerait le maintien de la vie humaine. Néanmoins, nous pouvons tout de même constater dans les faits, que ce geste met en lumière cette urgence environnementale par une approche qui relève de l'action artistique qui se manifeste principalement par le biais de la notion de temporalité. En effet, la temporalité humaine est infime selon celle de la nature, mais les dégâts causés par la société actuelle accélèrent considérablement la perte des espèces comme nous avons pu le voir avec l'exemple de l'utilisation des produits phytosanitaires. À travers cette partie, nous tenterons de discerner si les artistes planteurs sont réellement dans une position militante en faveur de l'écologie ou si ce geste reste dans une ambiguïté que Flusser souligne dans son ouvrage.

3.1. Repeupler l'espace : le temps du militantisme.

Kathryn Miller, citée à plusieurs reprises avec l'exemple des *Seed Bombings*, nous questionne sur la pertinence des actions artistiques opérées dans le paysage. Cette artiste et professeure réalise globalement des projets artistiques environnementaux. Elle explique que ses projets partent de constats

154 Vilèm FLUSSER, « Le geste de planter » *Op.Cit.*, p.183.

155 *Ibid.*

156 *Ibid.* p.190.

qu'elle a établi dans les lieux où elle a habité. Elle s'intéresse à la vie, se pose la question de la condition des éléments naturels alors que les villes ne cessent de croître. Son principe artistique est collaboratif pour l'œuvre que j'aborde. Elle choisit des lieux qui ont souvent été malmenés et dont la végétation manque cruellement. Les graines sont choisies localement et jetées à la saison des pluies en novembre et décembre en Californie. Elle offre le loisir aux visiteurs des galeries où elle expose de faire de même qu'elle car elle désire qu'ils prennent conscience de leur environnement. Kathryn Miller parle de l'importance de prendre les choses dans nos propres mains¹⁵⁷. Face à l'extinction d'espèces dans des régions de Californie, l'artiste confronte le spectateur au paysage et lui permet d'agir en conséquence. Cette action nécessite d'une part une attention de l'artiste face aux problèmes environnementaux et d'autre part une étude approfondie des races de plantes. Ayant eu une formation en botanique, elle développe une esthétique de l'attention et du soin en plus d'être performative et collaborative tout en préservant des organismes vivants. Georges Chapouthier, directeur de recherches en neuroscience au CNRS, donne une définition de la vie :

« [la vie] est un ensemble de processus complexes comme la digestion, la respiration et surtout la reproduction, processus connus aujourd'hui seulement sur la Terre et dont le fonctionnement se distingue de ceux de la matière inerte, ou minérale. Ces processus caractérisent des catégories d'êtres nombreux – appelés “les êtres vivants” – notamment les végétaux et les animaux...¹⁵⁸ »

Ce que nous explique l'auteur, c'est le rapport qu'ont les êtres vivants entre eux, notamment leur ressemblance d'un point de vue biologique. La nature régit ses lois selon la vie et la mort, des caractéristiques communes à tous les êtres. Il est alors possible par le biais de l'art d'interroger le fonctionnement des plantes et de mettre en lien leur temporalité en regard de celle des êtres humains. Vivre une expérience de la patience face aux êtres vivants est une donnée que les

157 Kathryn MILLER, « we can take things into our own hands » in *Kathryn Miller*, [en ligne], <http://www.kathrynamiller.com/seedbombs.html>, consulté le 29/01/2020.

158 Georges CHAPOUTHIER, « La vie et l'art, deux réponses à la mort cosmique », in *Études sur la mort*, 2003/2 (n°124), pp.131-139, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2003-2-page-131.htm>, consulté le 18/01/2020.

artistes contemporains peuvent utiliser dans leurs œuvres pour sensibiliser les spectateurs à toutes formes de vie. Cette œuvre de Kathryn Miller peut également être mise en parallèle avec *La butte aux coquelicots* (Fig.43), réalisée en 1993 par Jan Kopp et Richard Müller à Ivry-sur-Seine. Sur un monticule de détritiques, les artistes ont replanté deux millions de graines de coquelicots, fleurs actuellement en voie de raréfaction dans les champs, avec l'aide du service culturel, du service des espaces verts et de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA). Cette action rejoint en partie celles de Boris Presseq et de Frédérique Soulard puisqu'il s'agit de mettre en valeur des plantes sauvages dans l'espace urbain mais elle se mêle aussi avec la volonté de Kathryn Miller de repeupler l'espace et de mettre en garde contre la destruction progressive des végétaux.

L'expérience de la temporalité au travers du végétal permet une expérience du vivant. Le temps est facteur de contraintes mais invite à l'observation dans les œuvres d'art utilisant les éléments naturels. Le temps est peut-être ici trop large pour permettre d'affiner cette pensée étant donnée qu'il est défini par un « milieu indéfini et homogène dans lequel se situent les êtres et les choses et qui est caractérisé par sa double nature, à la fois continuité et succession.¹⁵⁹ » Il serait en cela plus judicieux de parler de temporalité puisqu'elle représente le « caractère de ce qui est dans le temps, de ce qui appartient au temps.¹⁶⁰ » La temporalité permettrait de se concentrer sur une donnée particulière comme je le précisais, il s'agira de mettre en avant l'expression du végétal dans la création contemporaine. Ce type de création implique la notion du vivant, de la création avec le vivant plus exactement. Nous avons constaté que par exemple, peindre un paysage nécessite déjà une attention particulière sur ses reliefs, sa végétation, son climat. Ce sont donc des données qui relèvent d'une certaine contemplation afin d'en faire voir sa beauté ou son anxiété vis-à-vis du sujet choisit. Contempler c'est aussi prendre le temps, analyser ce que l'artiste veut

159 Définition « Temps » in *CNRTL*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/temps>, consulté le 15/01/2020

160 Définition « Temporalité » in *CNRTL*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/temporalité>, consulté le 15/01/202

nous montrer. Ainsi ce que présente l'artiste dans la création « vivante » est la présentation d'un fragment de la nature.

Si le végétal grâce aux lois de la nature peut aussi faire œuvre, c'est notamment parce qu'il est capable de se former sans aide extérieure. En ce sens, la cause efficiente, le faire, devient une capacité à part entière du végétal. Tout comme l'artiste a besoin de temps pour réaliser son œuvre, le végétal en tant qu'œuvre vit sa propre temporalité questionnant ainsi la position de l'artiste. L'artiste plante et ne fait rien de plus, parfois peut arroser son œuvre, pourquoi pas ? Par exemple, Alan Sonfist est un artiste que l'on pourrait qualifier d'artiste du Land Art voire d'artiste « écologique ». Il crée *Time Landscape (Fig.44)*, un paysage temporel en 1965 au sein même de New York (Houston St. &, LaGuardia Pl, New York, NY 10012, États-Unis.). Dans cette ville où l'immobilier ne cesse de prospérer, un périmètre a finalement été épargné laissant à l'artiste le soin de profiter de cet espace. Il décide alors de demander une autorisation afin de laisser la nature (le végétal en particulier) reprendre ses droits. L'œuvre *Time Landscape* est définie comme la « [...] création d'une forêt précoloniale visualisant à quoi ressemblait la ville avant l'urbanisation.¹⁶¹ »

Le site se trouve dans une zone densément peuplée du village de Greenwich où il est devenu une « oasis fonctionnelle d'une ancienne forêt. » Il s'agit alors pour l'artiste de réintégrer l'essence même de la végétation qui existait autrefois à la place du paysage urbain.

L'œuvre est un paysage à part de la ville de New York. Une pancarte sur laquelle il est inscrit « Time Landscape » permet d'affirmer qu'il s'agit de l'œuvre de l'artiste. Le périmètre est barricadé sûrement pour protéger les espèces qui y ont été replantées. La végétation semble y être toute à son aise et nous constatons qu'elle s'est développée et a repris ses droits sur ce territoire laissant ses nuances de vert repeupler l'espace. Cette action artistique a impliqué la notion de temps au sens premier du terme car l'artiste a permis à des espèces disparues de reprendre leur place et de faire prendre conscience des pollutions urbaines et de ce qu'elles entraînent sur le paysage naturel. Le temps a donc fait œuvre ici

161 [S.N], « Time Landscape is a creation of a precolonial forest visualizing how the city looked before urbanization. The site is in a densely populated area of Greenwich village where it has become a functioning oasis of an ancient forest », in *Alan Sonfist Studio*, [en ligne], http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape_description.html, consulté le 19/01/2020

puisque les espèces ont eu l'occasion de se réapproprier leur agencement.

Les temporalités de la nature sont cycliques comme nous l'avons constaté au travers du travail de Jonas Delhaye. Notre temps est infime selon celui de la nature qui est apparemment inépuisable. Cependant, la nature est créatrice de différentes formes de vie qui ont elles-mêmes des temporalités diverses.

Selon son schéma le plus simple le temps est composé d'un passé, d'un présent et d'un futur, toujours linéaire et fuyant, instable et insaisissable. Les artistes travaillant avec le vivant actuellement réfléchissent à la manière de réparer les actes de destructions passées. De ce fait, les artistes tels qu'Alan Sonfist se sont inquiétés de l'urgence environnementale et de l'impact sur les espèces végétales. Si Sonfist est parti du principe que dans le passé les villes ont détruit des écosystèmes, il agit dans le présent pour y remédier durablement. Le temps est irréversible pourrait-on penser, pourtant l'artiste trouve une solution réparatrice. Si Sonfist agit dans le présent, c'est néanmoins pour avoir une influence sur le futur et ici, pour dépasser la mort des espèces et pourquoi pas assurer sa propre pérennité. Dès lors que l'artiste a réalisé son expérience, il a dû être en attente de changements dans une temporalité plus lointaine. Ainsi, l'artiste a été maître d'un « hors du temps » de la ville de Manhattan, d'un paysage temporel qui existe de nouveau. Par le biais de l'art et de la science, il met l'accent sur la fragilité de l'environnement.

3.2 Pour la sauvegarde des plantes messicoles.

Face à la destruction environnementale et à notre propre inquiétude quant au futur des écosystèmes, Camille Bulenger et moi-même avons créé un collectif appelé Perséphone en référence à la déesse du printemps et qui est également la reine des Enfers dans la mythologie grecque. Perséphone est associée au retour de la végétation et à la fertilité des sols. Nous sommes parties du constat commun que les plantes sauvages des champs disparaissaient depuis quelques décennies et nous désirons y remédier. Les messicoles, aussi appelées « habitantes des moissons » sont des plantes en général annuelles qui germent à l'automne ou au printemps et fleurissent l'été, accompagnant les

cultures céréalières. Elles sont à la fois originaires de la France et ont également été importées du Moyen-Orient, de l'Asie Centrale et de la Méditerranée orientale. Leur présence dans nos espaces ruraux est essentiel dans la mesure où elles maintiennent l'équilibre écologique des espaces : on parle d'agro-écosystème. Si elles maintiennent l'équilibre des sols, elles sont aussi indispensables pour garantir les rendements comme le stipule le Conservatoire National botanique de Brest : « En offrant abri et nourriture aux insectes, elles participent indirectement à la pollinisation des espèces cultivées (80% des plantes à la base de notre alimentation sont pollinisées par des insectes !) et à la lutte contre les ravageurs des cultures.¹⁶² » Néanmoins, ce patrimoine floristique est menacé et nécessite une attention particulière.

Nous avons donc effectué une action artistique collective intitulée *Take Care*, autour du thème de la plantation le 08 février 2020 lors des portes ouvertes de notre université. Les participants volontaires ont eu le loisir de planter dans des pots, des graines de fleurs messicoles en voie de raréfaction à cause des pesticides offertes par le Conservatoire botanique National de Bailleul. Les intervenants ont emmené les pots chez eux dans le but de conserver ces plantes et de leur offrir une vie à l'abri des pesticides. Les différentes plantes sont : *Agrostemma githago* (Nielle des blés), *Cyanus segetum* (Bleuet), *Calendula arvensis* (Souci des champs ou Souci sauvage), *Glebionis segetum* (Chrysanthème des moissons), *Anthémis cotula* (Anthémis fétide), *Legousia speculum-veneris* (Miroir de Vénus) et *Papaver rhoeas* (Coquelicot). Ces graines indigènes bénéficiaires de la marque Végétal local ont été récoltées dans la région d'origine bassin parisien nord et sont donc adaptées pour être semées dans la région des Hauts-de-France. Des explications concernant la prise en charge de ces espèces ont aussi été fournies aux participants. Nous devions ensuite les réinviter à venir replanter leur protégées sur un sol devant le SAFRAN d'Amiens, une scène conventionnée et centre d'art.

Cette action a été ensuite étendue à plus grande échelle : *Plantae* a eu lieu du 26

162 Jocelyne CAMBECÈDES, Gilles COUËRON, CBN des Pyrénées et de Midi-Pyrénées, « Agir pour les plantes messicoles. L'essentiel du plan national d'actions 2012-2017 », octobre 2014, 2e édition revue et corrigée, in *CBNBrest* [en ligne], http://www.cbnbrest.fr/files/Brochure_messicoles_fev_2015_page_a_page_bd.pdf, consulté le 06/05/2021.

avril au 1er mai 2021. Cette deuxième action a consisté à semer de nouveaux les mêmes graines de fleurs messicoles dans six villes des Hauts-de-France : Breteuil¹⁶³, Montdidier¹⁶⁴, Creil¹⁶⁵, Soissons¹⁶⁶, Loos-en-Gohelle¹⁶⁷, Dunkerque¹⁶⁸. Nous avons sélectionné ces six villes qui ont toutes répondues favorablement à cette initiative et qui désirent la promouvoir *via* les médias et les réseaux sociaux, ce qui contribue à la sensibilisation des spectateurs aux questions artistiques et écologiques. Pour chaque ville, un ou deux mètres carrés de terre symboliques ont été retournés afin d'accueillir les habitantes des moissons. Ces espaces que nous nommons « Zones de refuge » ont été choisis stratégiquement par les communes. Pour exemple, certaines « Zones de refuge » ont été placées près de ruches (Montdidier, Loos-en-Gohelle, Creil), dans des espaces culturels (Breteuil, Creil, Soissons), dans un jardin pédagogique (Dunkerque), ce qui permet à la fois de les protéger mais également d'intéresser les publics et de contribuer à la pollinisation. Ce geste de planter n'est pas sans rappeler *Jardinage dans un bac à fleur urbain* (1980) de l'artiste Joël Hubaut, à Saumur qualifiée d'action potagère *in situ*. Les espaces dédiés au jardinage en ville sont en ce sens, marquants pour le citoyen qui voit apparaître sur son chemin, de nouvelles plantes. Le caractère écologique de nos actions renvoient également à l'initiative de Mel Chin qui, avec *Revival Field (Fig.45)* (1991-) travaille autour de la réintégration de plantes dépolluantes sur des sites, en partenariat avec des scientifiques et conçoit ses plantations comme des tableaux géométriques.

À l'issue de cette action, une exposition qui en porte le nom prend place au SAFRAN du 10 au 25 juin 2021 et est à la fois documentaire et artistique. Nous exposons à l'intérieur de l'espace des cartographies, des fragments des espaces où nous sommes allées, des dessins, des photographies et nous menons en parallèle, des actions extérieures telles que *Déambulation* qui tentent de

163 Médiathèque municipale de Breteuil, 4 rue Quétel, 60120 Breteuil.

164 Rond-point de la place du Marechal-Foch, 80500 Montdidier.

165 Jardins du Musée Gallé-Juillet, Place François Mitterrand, 60100 Creil.

166 Jardin des Vignes, Abbaye Saint-Jean-des-Vignes, 02200 Soissons.

167 « Vergers/Ruchers », rue des Crécerelles, 62750 Loos-en-Gohelle.

168 Jardin pédagogique, rue de Belfort, 59240 Dunkerque.

contribuer à sensibiliser davantage les publics qui croisent notre chemin. Nous plantons les messicoles dans un bac contenu dans un chariot et établissons un itinéraire dans le centre ville d'Amiens pour informer que les espèces sont plantées sur le terrain du SAFRAN et ainsi, inviter les publics à venir contempler la reconstitution d'un fragment de paysage semi-naturel. Cette action est inspirée de celle de Tattfoo Tan, *SOS Mobile Garden (Fig.46)* (2009) : l'artiste promène des caddies ou bien des poussettes d'enfants remplis de plantes et les promène en ville. Nous avons à ce propos constaté que les publics étaient enthousiastes face à ces pratiques de l'art écologique qui s'attachent à rétablir un équilibre écosystémique. En effet, lorsque nous avons planté ces graines sur le terrain du SAFRAN, des passants se sont arrêtés pour nous poser des questions sur nos semences et sur la future exposition. Des enfants du quartier nous ont également proposé leur aide lors de l'arrosage du terrain et ont participé avec intérêt et enthousiasme. L'art, par le biais d'une médiation permet le partage des données et des techniques artistiques et scientifiques. Elle est à ce titre, très importante pour sensibiliser un large public.

L'action *Plantae* a nourrit une réflexion que j'ai pu incarner dans une nouvelle œuvre que j'intitule *Vanité florale*. Cette œuvre se compose d'un bouquet de fleurs messicoles écrasé avec mon véhicule entre deux plaques de plexiglas. La fleur détruite devient l'image de la violence opérée sur ces écosystèmes et rend manifeste leur sensibilité et leur disparition progressive. D'emblée, les fleurs écrasées répondent leur fluide emprisonné entre les deux plaques de plexiglas. Elles sont durant les trois premiers jours, colorées et semblent figées dans un état latent entre la vie et la mort. Il s'avère finalement qu'au bout d'une semaine, leur état se dégrade, la moisissure les colonise, les couleurs ternissent. Ce tableau vivant laisse également la possibilité au spectateur de se voir partiellement dans le plexiglas qui reflète son image. Tel un miroir du temps, *Vanité florale* permet de confronter le spectateur à l'image de sa propre mort. Regarder les végétaux mourir en temps direct est une manière contemporaine de mettre les êtres humains face à leur propre mortalité, notamment quand le message passé par l'œuvre est explicitement engagé. Par exemple, Gustav Metzger avec *Mobbile (Fig.47)* (1970), entreprend de démontrer que les actions humaines détruisent les espèces. Dès 1970 sur le toit d'une voiture, l'artiste fixe

une boîte transparente dans laquelle des plantes vertes sont installées. Grâce à un tuyau, le pot d'échappement de la voiture est raccordé à la boîte. « Les végétaux sont ainsi asphyxiés par les vapeurs de gaz polluants. Cruelle, cette mort accélérée révèle un phénomène d'intoxication du vivant sinon invisible. » Metzger met en avant la destruction de la nature, mêlant à la fois la botanique avec le thème de la mort. La destruction fait partie intégrante de sa sculpture mobile et a pour but d'alarmer les spectateurs sur la pollution que l'être humain engendre sur la planète. Dans cette œuvre, la plante n'est qu'un fragment de la représentation de la totalité des écosystèmes. Le geste de l'artiste est tout de même paradoxal. On pourrait penser que l'action écologique devrait être pacifiste or ici, l'artiste détruit littéralement une plante, symbole de l'éphémérité du monde.

L'intérêt constant pour la nature chez certains artistes est dorénavant marqué par le désir persistant de contribuer à la réparation de l'environnement. L'inquiétude face à la disparition d'espèces floristiques, l'alarmant impact carbone de l'art, le gaspillage alimentaire, la peur des êtres humains à l'idée de mourir avec la nature, poussent les artistes à utiliser davantage la matière végétale dans leurs œuvres et à œuvrer directement dans le paysage ou bien à présenter des images poétiquement alarmantes. Le geste de déplacement des éléments naturels de l'extérieur vers l'intérieur de la galerie, le fait de sortir de l'atelier, le partage avec les publics, sont des formes actuelles de l'art qui proposent de nouvelles expériences et semblent faire prendre conscience aux publics de façon poétique, que nos mentalités doivent changer durablement.



31



32



33

Figure 31 : Michel Blazy, *IBookgarden*, 2014.

Figure 32 : Michel Blazy, *Collection de chaussures*, 2015-2017.

Figure 33 : Pierre Gagnard, *Mouvement vers une sémantique de Fils2pute (D'après Adidas Lab)*, 2015.



34



35

Figure 34 : Giuseppe Penone, *Pommes de terre*, 1978.

Figure 35 : Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000.



36



37



38

Figure 36 : Aliza Eliazarov, *Compositing organic matter and keeping it out of landfills reduces harmful methane gas emissions that contribute to climate change*, (2011-).

Figure 37 : Klaus Pichler, *Tomatoes*, 2013.

Figure 38 : Michel Blazy, *Sculpture*, 2009, bar à orange, vue de l'exposition «Le Grand Restaurant de Michel Blazy » au Plateau, FRAC Ile-de-France, septembre-décembre 2012.



39



40



41

Figure 39 : Boris Presseq : « Pariétaire de Judée ».

Figure 40 : Frédérique Soulard : « Pariétaire de Judée ».

Figure 41 : Boris Presseq : « Belle de nuit ».



42



43

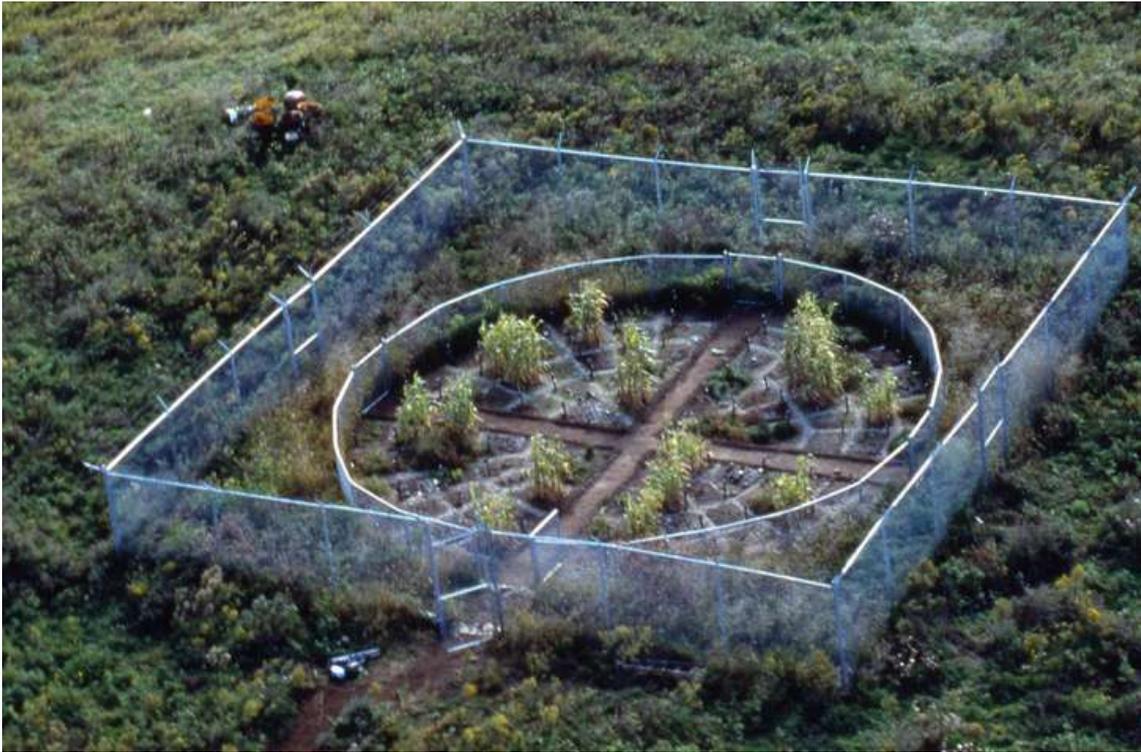


44

Figure 42 : Joseph Beuys, *7000 chênes*, 1982-1987 Documenta 7, Kassel.

Figure 43 : Jan Kopp et Richard Müller, *La butte aux coquelicots*, 1993, Ivry-sur-Seine.

Figure 44 : Alan Sonfist, *Time landscape*, 1965, Houston St. & LaGuardia Pl, New York, NY 10012, États-Unis.



45



46



47

Figure 45 : Mel Chin qui, *Revival Field*, 1991-.

Figure 46 : Tattfoo Tan, *SOS Mobile Garden*, 2009.

Figure 47 : Gustav Metzger, *Mobbile*, 1970.

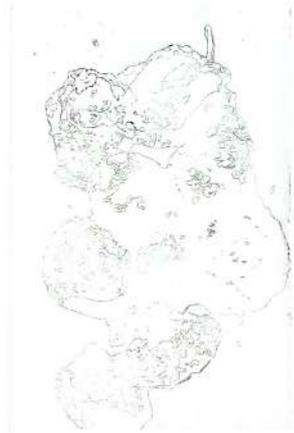
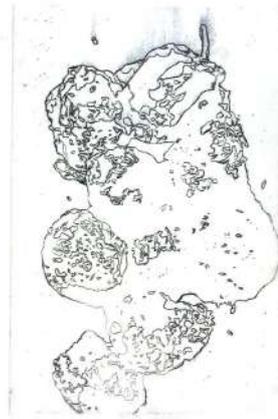
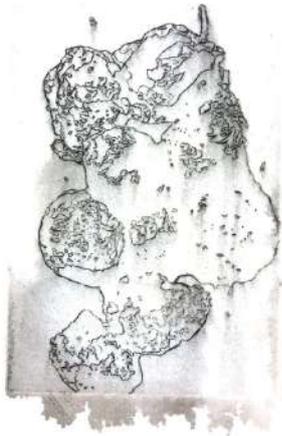


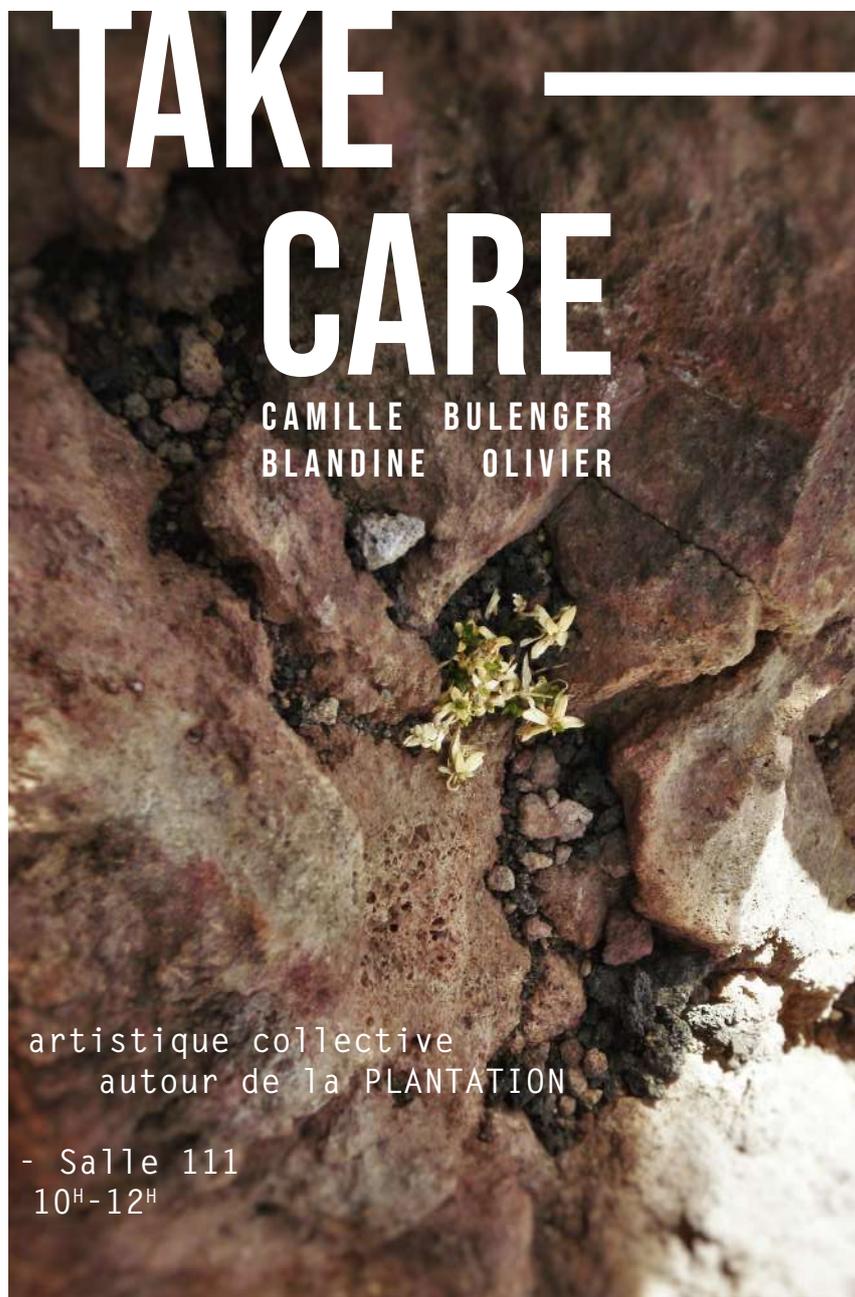
Sans titre, octobre 2019, Série de végétaux en putréfaction sur trois plaques de verre, 21x15 cm chacun.





Prunus domestica, série en cours des « Paysages décomposés » décembre 2020, gravure sur papier Arches, dimension 29,7 x 21 cm.





Action artistique collective
autour de la PLANTATION

UFR Arts - Salle 111
08/02 - 10^h-12^h

Collectif Perséphone (avec Camille Bulenger), *Take Care*, Action artistique collective et participative, février 2020, graines, pots, terreau, flyers.



Collectif Perséphone, *Plantae*, 26 avril-1 mai 2021.



Action *Plantae* à Breteuil et à Montdidier.





Action *Plantae* à Creil



Action *Plantae* à Soissons



Action Plantae à Soissons et à Dunkerque.



Action *Plantae* à Loos-en-Gohelle.



Vanité Florale, 2021, bouquet de fleurs messicoles écrasé sous un véhicule entre deux plaques de plexiglas, dimension 70 x 50cm, vue de l'exposition «Plantae» dans le Carré Noir au SAFRAN, Amiens, du 12 mai au 25 juin 2021.



Vanité Florale, après une semaine.



CONCLUSION

À l'heure où les préoccupations artistiques se tournent vers l'écologie pour tenter de répondre à l'urgence planétaire environnementale par le biais de l'analyse des mécanismes du vivant, la manifestation du genre historique des vanités se perçoit dans de nouvelles formes contemporaines. La nature et ses lois sont désormais et plus que jamais, rendues sensibles dans des œuvres d'art qui sont caractérisées par le fait d'être semblables à des écosystèmes nous renvoyant telles un miroir, à notre propre finitude.

Au travers de ce mémoire, la question du végétal prend une place centrale et devient le possible lien entre les vanités et cette crise écologique mondiale. Il permet par sa capacité à se métamorphoser, à vivre, à mourir et à pourrir, de confronter le spectateur à sa propre mort. Les « vanités écologiques » en ce sens, permettent de comprendre de façon efficace les liens entre la vie et la mort, le recommencement. Au moyen de la confrontation du spectateur avec la temporalité rendue manifeste grâce aux œuvres d'art étudiées dans ce mémoire, les artistes rendent le caractère précieux de toute forme de vie évident.

Également, ces fragments de nature et ces écosystèmes artistiques, à petite échelle, renvoient à la destruction des différents milieux naturels, aux paysages

meurtris par les actions humaines. Comme nous avons pu le constater, les artistes réalisant des jardins composent des sortes de paysages tels des tableaux à contempler afin de méditer sur les écosystèmes qu'ils abritent et tentent de retrouver cette « osmose perdue » avec la nature, toujours dans un geste qui paradoxalement, est celui d'une maîtrise de la nature par l'agencement qui en résulte.

La manifestation de la vanité permet de souligner davantage la mort progressive des espèces floristiques et faunistiques, les diverses destructions de la nature par la main de l'être humain et le cycle naturel du vivant. L'espèce humaine sans aucun doute est dans l'angoisse de se voir disparaître avec la nature. L'écologie est donc indéniablement liée à cette anxiété : qu'advient-il de l'espèce humaine lorsque les catastrophes environnementales auront définitivement pris le pas sur la vie ?

Les artistes, sous le prisme de l'écologie tentent alors de nouvelles approches et pratiquent de nouvelles formes d'art. Ces recherches m'ont permises de me concentrer dorénavant sur les nouvelles formes possibles d'un art « utile » et m'engagent à nourrir une réflexion autour de l'implication des publics par le biais des actions artistiques engagées en faveur de l'environnement. Grâce aux actions entreprises avec le Collectif Perséphone, j'ai pu découvrir que ces gestes artistiques, simples et ludiques, créent un engouement et un enthousiasme auprès des publics. La pertinence de ces gestes dans le contexte que nous traversons fait ses preuves. Il est possible d'agir, en tant qu'artiste en mettant en synergie les connaissances diverses des acteurs environnementaux, les différents laboratoires de recherches en art, en agronomie et en botanique... Envisager la valorisation des études sur la crise écologique par le biais artistique (workshop, ateliers et actions participatives) apparaît comme un moyen des plus efficace pour sensibiliser les citoyens, les spectateurs et de fait, tenter d'améliorer la préservation de la biodiversité. En effet, au travers de l'art, des images qu'il est capable de créer et des expériences qu'il est capable de provoquer, les données scientifiques seront plus facilement appréhendées et appréciées par les publics, tout en étant d'une utilité sans pareille.

Ma démarche se situe dans la filiation des formes d'art contextuelles et environnementales, qui se saisissent de l'environnement et marquent durablement les spectateurs. Dans la lignée des artistes cités dans la fin de la dernière partie de ce mémoire, qui pratiquent un art « utile » et dans la suite logique de mes propres démarches artistiques, je désire contribuer en tant qu'artiste et à mon échelle aux problématiques environnementales.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES INDIVIDUELS :

Paul ARDENNE, *Un art écologique création plasticienne et anthropocène*, Latresne, Le bord de l'eau, 2018.

Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004.

Paul ARDENNE, *L'image corps. Figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, édition du regard, 2001.

Hubert BESACIER, Nils Udo, *L'art dans la nature : photographies et peintures*, Paris, Flammarion, 2011.

Jean-Marc BESSE, Gilles A.TIBERGHIE (dir.), *Opérations cartographique*, Actes Sud, ENSP, 2017

Nathalie BLANC, Julie RAMOS, Bénédicte RAMADE et.al., *Écoplasties : Art et Environnement*, Paris, Manuella, 2010.

Christine BUCI-GLUCKSMAN, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

Kenneth CLARK, *L'art du paysage*, traduit de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcou, Paris, Gérard Monfort, 2002

Victoria CLARKE, *Fleurs : explorer le monde floral*, Paris, Phaidon press, 2020.

Christine DAVENNE, *Modernité du cabinet de curiosité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Régis DURAND, *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 2e éd., 1990.

Maurice FRÉCHURET, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

Vilèm FLUSSER, *Les gestes*, Nouvelle éd. Augmentée, Al Dante, Paris, 2014.

Colette GARRAUD, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993.

Andy GOLDSWORTHY, *Le temps*, Arcueil (94), Anthèse cop. 2001, 4^e édition française : 2008.

Olivier LANDES, *Street art contexte(s)*, Paris, Alternatives, 2017.

Stefano MANCUSO, Alessandra VIOLA, *L'intelligence des plantes*, Paris, Librairie générale française, 2020.

Ariella MASBOUNGI (dir.), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, [Ministère de l'équipement, des transports, du logement, du tourisme et de la mer, Direction générale de l'urbanisme, de l'habitat et de la construction] Éd. de La Villette, 2004.

Linda MESTAOUI, *Green art : la nature, milieu et matière de création*, Paris, Éditions Alternatives, 2018.

Marie MIES, Vandana SHIVA, *Ecoféminisme*, Paris, L'Harmattan 1998.

Giuseppe PENONE, Texte extrait de *Respirer l'ombre*, école nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2000.

CHAPITRES D'OUVRAGE

Régis COTENTIN, « L'homme végétal », in *L'Homme paysage, visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XX^e et le XXI^e siècle*, palais des beaux-arts de Lille, Somogy éditions d'art, 2006, pp. 79-80.

Régis DURAND, « Nils-Udo : prélèvements, appariements, dispersion (2) » pp.191-200, in *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 2^e éd., 1990.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

François BAZZOLI (dir.), *Dérives botaniques*, [Bruxelles, Centre culturel de la Communauté française, 28 octobre-13 décembre 1998], Bruxelles, ARTGO, 1998.

Marie CHÊNEL, Anne-Charlotte MICHAUT, Stéphanie MOLINARD, (dir.), *Kiki Smith*, [exposition, Paris, Monnaie de Paris, 18 octobre 2019-9 février 2020], Silvana Editorial, Monnaie de Paris, Paris, 2019.

Françoise COHEN (dir.), *La transparence dans l'art du XXe siècle*, Le Havre, Musée des beaux-arts André Malraux, du 14 septembre au 26 novembre 1995, Paris, A.Biro Le Havre, Musée des beaux-arts André Malraux, 1995.

Jean-Baptiste FRESSOZ « L'anthropocène et l'esthétique du sublime » pp.44-51 in Hélène GUÉNIN (dir.), *Sublime : les tremblements du monde*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2016, [ouvrage publié par le Centre Pompidou-Metz à l'occasion des expositions « Sublime, les tremblements du monde», Galerie 1, 11 février - 5 septembre 2016, «Tadashi Kawamata, under the water - Metz», Galerie 2, 11 février] - 15 août 2016

Chakè MATOSSIAN (dir.), *Art, anatomie, trois siècles d'évolution des représentations du corps*, [Bruxelles, Académie Royale des Beaux-Arts, du 20 avril au 16 mai 2007], Bruxelles, la Part de l'oeil Presses de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, 2007.

Pascal PIQUE, « À l'épreuve du vivant » in *Michel Blazy*, [Paris, Art : Concept, du 5 juin au 25 juillet 1998, Albi, Centre départemental d'art contemporain, du 28 mars au 9 juin 2002, Toulouse, Les Abattoirs, du 20 juin au 22 septembre 2002, San Francisco, CCAC Wattis Institute, du 4 septembre au 26 octobre 2002, Albi, Cimaïse et Portique, 2003, Toulouse, Les Abattoirs, 2003, San Francisco, CCAC Wattis Institute, 2003], Paris, Art : Concept, 2003, pp. 58-69.

Alain TAPIÉ, Jeanette ZWINGENBERGER, (dir.), *L'homme-paysage, visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXe siècle*, [Lille, Palais des Beaux-Arts, du 15 octobre 2006 au 14 janvier 2007], Lille, Palais des Beaux-Arts, 2006, Paris, Somogy éditions d'art, 2006.

ARTICLES :

Nathalie BLANC, « De l'esthétique environnementale à la recherche création », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2018/2 (n°22), pp.107-117, [en ligne] <https://www-cairn-info.merlin.u-picardie.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-107.htm>, mis en ligne sur *Cairn.info* le 14/06/2019, consulté le 07/12/2019.

Patrick BLANDIN, Denis COUVET et Maxime LAMOTTE, Cesare F.SACCHI, « écologie », in *Encyclopedia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/ecologie/>, consulté le 18/02/2020.

Guy BONNEROT, Estelle DUCOM, Fernand JOLY, « CARTOGRAPHIE », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/cartographie/>, consulté le 9 mars 2021.

Marianne BOYER, Eugénie DUMAS, « En France, le gaspillage alimentaire en chiffres » 2018, in *Le Monde*, [en ligne], https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2018/06/07/le-gaspillage-alimentaire-en-france-en-chiffres_5311079_4355770.html, consulté le 10/02/2020.

Georges CHAPOUTHIER, « La vie et l'art, deux réponses à la mort cosmique », in *Études sur la mort*, 2003/2 (n°124), pp.131-139, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2003-2-page-131.htm>, consulté le 18/01/2020.

Geneviève CRESSON, Nicole GADREY, « Entre famille et métier : le travail du care » in *Nouvelles questions féministes*, 2004/3 (vol.23), pp.26-61, mis en ligne sur *Cairn.info* le 03/08/2015, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2004-3-page-26.htm>, consulté le 02/01/2020.

Marie-Laure DESJARDINS, « A Art Concept à Paris – Le grand tout de Michel Blazy » in *Artshebdomedia*, [en ligne], <https://www.artshebdomedias.com/article/270215-art-concept-paris-le-grand-tout-de-michel-blazy/>, consulté le 08/04/2021.

Bernard DOV HERCENBERG, « Le mythe de Démétrér et la tension entre la séparation tentée et la séparation impossible », in *Archive de Philosophie*, [en ligne], 2005/1 (Tome 68), pp.95-105, mis en ligne sur *Cairn.info* le 01/07/2008, <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-1-page-95.htm> consulté le 13/12/2019.

Manuel JOVER, « L'ultime triomphe des Vanités », in *Connaissance des arts*, février 2010, n°679, pp. 37-42.

Dominique PAÏNI, propos recueillis par Alix AGRET, « Agnès Varda et l'invention du « Dédéart » - Patatutopia à La Coursive (Salle des rencontres) » in *Festival international du film de la Rochelle*, [en ligne], <http://archives.festival-larochelle.org/festival-2012/exposition/var-da-patatutopia>, consulté le 29/11/2020.

Henri PEYRE, Henri ZERNER, « ROMANTISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/romantisme/>, consulté le 03/01/2021.

Bernard SCHUMACHER, « La mort : événement naturel ou accidentel ? » (pp.7-8) in *Laval théologique et philosophique*, 54(1), 5-22. 1998, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/1998-v54-n1-ltp2160/401131ar.pdf>, consulté le 13/05/2021.

Gilles A TIBERHIEN., « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain », in *L'Espace géographique*, 2010/3 (Tome 39), p. 197-210. DOI : 10.3917/eg.393.0197, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>, consulté le 24/05/2021.

Jean-Paul THOMAS, « Expérience et expérimentation, sciences » in *Encyclopedia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/experience-et-experimentation-sciences/>, consulté le 12/12/2019.

[S.N], « Belle de nuit (Mirabilis jalapa) fleur de fin de journée » in *Le Monde*, [en ligne], <https://jardinage.lemonde.fr/dossier-590-belle-nuit-mirabilis-jalapa-fleur-fin-journee.html>, consulté le 13/10/2020.

ÉMISSIONS DE RADIO, PODCASTS, VIDÉOS EN LIGNE :

Émilie HACHE, Alexia SOYEUX, « Présage #14 - Émilie Hache : écologie politique et écoféminisme » in *Youtube*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=LL-nEgvqevA>, 55'00', consulté le 24/02/2020.

Jacques MUNIER, « Le sentiment océanique » dans « le journal des idées » in *France Culture*, 27/11/2020, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-des-idees/le-sentiment-oceanique>, consulté le 28/01/2021.

Marie RICHEUX « La nourriture, le grand gâchis », « Les nouvelles vagues » in *France Culture*, 28/02/2017, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-nourriture-25-le-grand-gachis>, consulté le 10/02/2020.

[S.N], « La leçon de cinéma d'Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse) », in *ARTE Cinema*, 56'39, [en ligne], <https://www.google.com/>

[S.N], « À Toulouse, un botaniste met en lumière les plantes sauvages qui poussent au milieu du bitume », in *France Info*, [en ligne], https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/agriculture/video-a-toulouse-un-botaniste-met-en-lumiere-les-plantes-sauvages-qui-poussent-au-milieu-du-bitume_3708669.html, 07'51, (consulté le 07/03/2020).

AUTRES SITES WEB :

Jocelyne CAMBECÈDES, Gilles COUËRON, CBN des Pyrénées et de Midi-Pyrénées, « Agir pour les plantes messicoles. L'essentiel du plan national d'actions 2012-2017 », octobre 2014, 2e édition revue et corrigée, in *CBNBrest*

[en ligne], http://www.cbnbrest.fr/files/Brochure_messicoles_fev_2015_page_a_page_bd.pdf, consulté le 06/05/2021.

Définition « Altération » in *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/alteration>, consulté le 11/02/2020.

Définition « Artificiel », elle, ici l'adjectif : « Qui est dû à l'art, qui est fabriqué, fait de toutes pièces; qui imite la nature, qui se substitue à elle; qui n'est pas naturel » in *CNRTL*, [en ligne], <https://cnrtl.fr/definition/artificiel>, consulté le 20 novembre 2019.

Définition « culture » du *Larousse*, [en ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/culture/21072>, consulté le 14/03/2021

Définition « écologie » in *CNRTL*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/etymologie/écologie>, consulté le 18/02/2020.

Définition « Éphémère », in *CNRTL*, [en ligne], <https://cnrtl.fr/definition/éphémère>, consulté le 10/04/2020.

Définition « expérimentation », in *CNRTL*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/expérimentation>, consulté le 12/12/2019

Définition de « Nature » in *CNRTL*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/nature>, consulté le 15/01/2020.

Définition du *Robert* « Photosynthèse », [en ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/photosynthese>, consulté le 21/05/2021

Définition « Temps » in *CNRTL*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/temps>, consulté le 15/01/2020

Définition « Temporalité » in *CNRTL*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/temporalité>, consulté le 15/01/2020

[S.N] (le service des publics et le service éducatif du musée), in « Musée des Beaux-Arts de Caen Parcours “Natures mortes et vanités” » [en ligne] <https://mba.caen.fr/sites/mba/files/2019-11/6.Caen-MBA-Parcours%20Natures%20mortes%20et%20vanités-2019.pdf>, consulté le 16/11/2020.

[S.N], in *Conservatoire de botanique de Brest*, [en ligne], <http://www.cbnbrest.fr/nos-actions-phares/112>, consulté le 20/10/2020.

[S.N], « Michel Blazy, “Mur de poils de carottes” 2000, in *Les Abattoirs*, [en ligne], <https://www.lesabattoirs.org/blog/des-histoires-doeuvres/michel-blazy-mur-de-poils-de-carotte-2000>, consulté le 12/12/2019.

[S.N], in *Galerie Eric Mouchet*, [en ligne], https://www.communicart.fr/sites/default/files/cp_gaignard.pdf, consulté le 11/11/2020.

[S.N], « Time Landscape is a creation of a precolonial forest visualizing how the city looked before urbanization. The site is in a densely populated area of Greenwich village where it has become a functioning oasis of an ancient forest », in *Alan Sonfist Studio*, [en ligne], http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape_description.html, consulté le 19/01/2020

Janet LAURENCE, [en ligne], <http://www.janetlaurence.com/waiting-a-medicinal-garden-for-ailing-plants/>, consulté le 10/11/2019.

Natacha MERCIER in *Natacha Mercier*, [en ligne], <https://www.natacha-mercier.com/flowers/>, consulté le 12/12/2019.

Kathryn MILLER, in *Kathryn Miller*, [en ligne], <http://www.kathrynamiller.com/seedbombs.html>, consulté le 29/01/2020.

Klaus PICHLER, in *Klaus Pichler*, [en ligne], <https://klauspichler.net/project/one-third/>, traduction personnelle, consulté le 10/02/2020.

Frédérique SOULARD, in *Belle de bitume*, [en ligne] <http://frederique.soulard.free.fr/bbellesdebitume.htm>, consulté le 13/10/2020.

Maylis TURTAUT, « Fleur de pavé, mousse de trottoirs », [en ligne], http://maylisturtaut.free.fr/?page_id=272, consulté le 07/01/2021.

[S.N], « exploration of the ecosystems we have on our skin », in *Mellissafischer*, [en ligne], <https://www.mellissafisher.com/microbial-me>, consulté le 26/02/2020.

[S.N], « À Toulouse, un botaniste met en lumière les plantes sauvages qui poussent au milieu du bitume », in *France Info*, [en ligne], https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/agriculture/video-a-toulouse-un-botaniste-met-en-lumiere-les-plantes-sauvages-qui-poussent-au-milieu-du-bitume_3708669.html, 07'51, consulté le 07/03/2020.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Kathryn Miller, *Seed Bombings*, 1991-2002, p.29.

Lien URL : <http://www.kathrynamiller.com/seedbombs.html>

Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969, Rome, p.29.

URL : <https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown>

Michael Heizer, *Double negative*, 1969-1979, L457xI13xP15 mètres, Nevada, p.29.

URL : <http://earthworksnearyou.blogspot.com/2009/06/double-negative-mor-mon-mesa-nevada.html>

Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, 95x75 cm, 1818, huile sur toile, 94,4 x 74,8 cm, n° inventaire : 5161, Kunsthalle de Hambourg, p.84.

URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Voyageur_contemplant_une_mer_de_nuages

Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer*, vers 1808-1810, 110x172 cm, p.84.

URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_Mönch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg

Walter De Maria, *New York Earth Room*, 1977, 127 tonnes de terre, 335 m2 56 cm, 1977, p.84.

URL : <https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/02/the-un-changing-ever-changing-earth-room/>

Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1980, Long term installation near Quemado, New Mexico, Long term installation near Quemado, New Mexico. Photo: John Cliett, © Dia Art Foundation. p.84.

URL : <https://walterdemaria.wordpress.com>

Jonas Delhaye, *Synthèse*, 2012-2017, bois, plombs typographique, cire d'abeille, projection photographies diapositives. D'après une nouvelle du recueil Aleph de Jorge Luis Borges, « L'écriture du dieu », Cette œuvre a été réalisée dans le cadre d'une résidence au domaine de Kerguéhennec durant l'automne 2012.p.85.

URL : <http://jonasdelhaye.fr>

Maylis Turtaut, Anouck Durand-Gassel, *Fleurs de pavés, mousse de trottoirs*, 2018, installation réalisée pour la Nuit des musées, Parvis de l'ancien collège, musée Ingres hors les murs, Montauban, France p.85.

URL : http://maylisturtaut.free.fr/?page_id=272

Hicham Berrada, *Mesk Ellil*, 2015-2019, p.85.

URL : <https://www.palazzograssi.it/fr/expositions/passees/luogo-e-segni/hicham-berrada-mesk-ellil/>

Giuseppe Penone, *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968, Alpes Maritimes. Vue prise à un moment de la croissance de l'arbre, p.86.

URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html>

Marc Quinn, *Garden*, 2000, p.86.

URL : <http://marcquinn.com/artworks/single/garden2>

Janet Laurence, *Waiting – A Medicinal Garden of Ailing Plants*, 2010, Biennale de Sydney, p.86.

URL : <http://www.janetlaurence.com/waiting-a-medicinal-garden-for-ailing-plants/>

Chris Jordan, « Midway: Message from the Gyre » 2009 - p.87.

URL : <http://www.chrisjordan.com/gallery/midway/#CF000478%2019x25>

Christoffer Relander, *We are nature*, 2010-, p.87.

URL : <https://www.christofferrelander.com/we-are-nature-vi>

Albrecht Dürer, *Grande touffe d'herbe*, 1503, aquarelle sur papier, 41x31,5 cm, Renaissance allemande, n° d'inventaire : 3075, Graphische Sammlung Albertina, Vienne, Autriche, p.87.

URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Grande_Touffe_d%27herbes

Van Roepel Coenraet, *Vanité.*, Musée Jeanne d'Aboville, p.87.

URL : <https://www.photo.rmn.fr/archive/15-589428-2C6NU0AN31I3C.html>

Natacha Mercier, *Paradise*, 2019 Acrylique sur toile, 130 x 160 cm, p.88.

URL : <https://www.natacha-mercier.com/flowers/>

Émeric Chantier, *Green Heart*, 2012, p.88.

URL : <https://www.emericchantier.com/de-humanum-natura>

Émeric Chantier, *Green Skull*, 2011, p.88.

URL : <https://www.emericchantier.com/de-humanum-natura>

Jean-Michel Basquiat, *Skull*, 1981, 207 x 175.9 cm, acrylique et crayon sur toile, Broad, Los Angeles, CA, US, p.89.

URL : <https://www.kazoart.com/blog/oeuvre-a-la-loupe-skull-jean-michel-basquiat/>

Gabriel Orozco, *Black Kites*, 1997, graphite sur un véritable crâne, 21.6x12.7x15.9 cm, p.89.

URL : <https://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/orozco-gabriel-black-kites-1997/>

Annette Messenger, *Gant-tête*, 1999, gants, crayons de couleur, 178x133 cm, p.89.

URL : <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>

Giovanni Anselmo, *Sans Titre*, 1968, granit, laitue, fil de cuivre, p.90.

URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm>

Richard Long, *A line made by walking*, 1967, p.90.

URL : <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/richard-longs-line-made-walking/zarina-hashmi-parle-de-line-made-walking>

Anouck Durand-Gasselin, *SANG D'ENCRE N°109*, 2009, sporée sur papier photo, contrecollée sur dibond de dimensions 28 x 35 cm, p.90.

URL : <https://anouck-durand-gasselin.fr/album/sang-d-encre-2017-2010?p=1>

Michel Blazy, *Mur de poils de carotte*, 2000, musée Les Abattoirs de Toulouse, p.90.

URL : <https://www.lesabattoirs.org/blog/des-histoires-doeuvres/michel-blazy-mur-de-poils-de-carotte-2000>

Sam Taylor Wood, *Still Life*, 2001, vidéo, 3'17" p.91.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pXPP8eUIEtK>

Kiki Smith, *Hand in Jar*, 1983, p.91.

URL : <http://www.preservedproject.co.uk/hand-in-a-jar/>

Mellissa Fischer, *Microbial Me*, 2015, p.91.

URL : <https://www.mellissafisher.com/microbial-me?lightbox=datatem-j1xo9nx9>

Michel Blazy, *IBookgarden*, 2014, p.138.

URL : https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.galerieartconcept.com%2Fen%2Fpull-over-time-2015%2F&psig=AOvVaw1Y-Py-Rr-3zc_joPNt_fV5&ust=1621529245929000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJDA4q2Z1vACFQAAAAAdAAAAABAD

Michel Blazy, *Collection de chaussures*, 2015-2017, p.138.

URL : <https://www.institutfrancais.com/fr/oeuvre/collection-de-chaussures-de-michel-blazy>

Pierre Gaignard, *Mouvement vers une sémantique de Fils2pute (D'après Adidas Lab)*, 2015, p.138.

URL : <https://wsimag.com/galerie-eric-mouchet/artworks/81791>

Giuseppe Penone, *Pommes de terre*, 1978, p.139.

URL : <https://art.moderne.utl13.fr/2014/12/cours-du-12-decembre-2014/2/>

Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000, p.139.

URL : <https://www.cine-tamaris.fr/les-glaneurs-et-la-glaneuse/>

Aliza Eliazarov, *Compositing organic matter and keeping it out of landfills reduces harmful methane gas emissions that contribute to climate change*, (2011-), p.140.

URL : <https://www.alizaeliazarov.com/waste-not?itemId=cpnirdeg8w1c-1fw657hqydh63kd35l>

Klaus Pichler, *Tomatoes*, 2013, p.140.

URL : <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/visualizing-waste-klaus-pichlers-gorgeous-rotting-food>

Michel Blazy, *Sculpcure*, 2009, bar à orange, vue de l'exposition «Le Grand Restaurant de Michel Blazy » au Plateau, FRAC Ile-de-France, septembre-décembre 2012, p.140.

URL : <https://bordeauxartcontemporain.com/evenement/sculpcure-bar-a-oranges/>

Boris Presseq : « Pariétaire de Judée », p.141.

URL : https://www.lepoint.fr/societe/operation-graffiti-a-toulouse-pour-laisser-pousser-les-plantes-sauvages-29-08-2019-2332420_23.php

Frédérique Soulard : « Pariétaire de Judée », p.141.

URL : <https://labrecheurbaine.com/des-graffitis-botaniques-dans-les-rues-de-nantes/>

Boris Presseq : « Belle de nuit », p.141.

URL : <https://www.ledevoir.com/societe/environnement/561783/qu-est-ce-qui-pousse-sur-mon-trottoir>

Joseph Beuys, *7000 chênes*, 1982-1987 Documenta 7, Kassel, p.142.

URL : <https://josephbeuysfanclub.wordpress.com/7000-eichen-1982/>

Jan Kopp et Richard Müller, *La butte aux coquelicots*, 1993, Ivry-sur-Seine, p.142.

URL : <http://richardmuller.blogspot.com/2010/03/la-butte-aux-coquelicots-ivry-sur-seine.html>

Alan Sonfist, *Time landscape*, 1965, Houston St. &, LaGuardia Pl, New York, NY 10012, États-Unis, p.142.

URL : <https://hyperallergic.com/337906/time-landscape-alan-sonfist/>

Mel Chin qui, *Revival Field*, 1991-, p.143.

URL : <http://melchin.org/oeuvre/revival-field/>

Tattfoo Tan, *SOS Mobile Garden*, 2009, p.143.

URL : <http://www.tattfoo.com/sos/SOSMobileGarden.html>

Gustav Metzger, *Mobbile*, 1970, p.143.

URL : <https://www.centrepompidou-metz.fr/mobbile-une-sculpture-mobile-de-gustav-metzger>

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Anselmo Giovanni : pp.69, 77.
Ardenne Paul : pp. 17, p.21, 22, 23, 24, 33 ; 35, 37, 39, 79, 80, 102, 116, 117, 120, 122, 123

B

Bartholin Thomas : p.64
Basquiat Jean-Michel : p.66
Bazzoli François p.66
Berrada Hicham : p.49
Besacier Hubert : p.38
Besse Jean-Marc : p.71
Beuys Joseph : pp. 101,117
Blanc Nathalie p.58
Blandin Patrick : p.102
Blazy Michel : pp.76, 77, 78, 80, 103, 104, 105, 110, 111
Bonnerot Guy : p.69
Borgès Jorge Luis : pp.41, 44, 45
Boyer Marianne : p.109
Buci-Glucksmann Christine : p.44
Bulenger Camille : p.133

C

Camus Albert : p.119
Celant Germano : p.105
Chantier Émeric : pp.59, 64, 65
Chapouthier Georges: p.130
Chin Mel : p.135
Clark Kenneth : pp.35, 38, 45
Clarke Victoria : pp.51, 52
Cohen Françoise : p.61
Couvét Denis : p.102
Cresson Geneviève : p.54

D

Darwin Charles p.58
Davenne Christine : pp.50, 53
De Maria Walter : pp.38, 39
Delhaye Jonas : pp.41, 42, 43, 44, 45, 57, 133
Delpeux Sophie : p.80
d'Eaubonne Françoise p.54
Ducom Estelle: p.69
Dumas Eugénie : p.109
Durand Régis : pp.40, 41
Durand-Gasselín Anouck : pp.47, 48, 75, 76
Dürer Albrecht : p.60

E

Eliazarov Aliza: p.108, 109, 110

F

Fischer Mellissa : p.81
Flusser Vilèm : pp.25, 46, 47, 102, 129
Fréchuret Maurice : pp.43, 125
FressoZ Jean-Baptiste : pp.36 ; 37
Friedrich Caspar David : pp.33 ; 34 ; 35
Freud Sigmund : p.34
FultonHamish : p.23

G

Gadrey Nicole : p.54
Gaignard Pierre pp.104, 105
Garraud Colette : pp.23 ; 24 ; 35, 73, 101

H

Hache Émilie : p.55
Haeckel Ernst : p.20
Heizer Michael : p.23
Hubaut Joël : p.135

J

Joly Fernand p.69
Jordan Chris : p.58
Jover Manuel : p.21

K

Kopp Jan : p.131

L

Lamotte Maxime : p.102
Landes Olivier : pp.114, 122, 125, 126
Laurence Janet : pp.52, 53, 54, 56
Long Richard : pp.23, 70, 74, 76

M

Mancuso Stephano : pp.24, 57, 59
Masboungi Ariella : p.116
Mercier Natacha : pp.61, 62
Messenger Annette : p.66
Mestaoui Linda : p.64
Metzger Gustav : p.137
Mies Maria : p.55
Miller Kathryn : pp.22, 47, 130, 131
Müller Richard : p.131
Munier Jacques : p.34

N

Nadot Sophie : p.60
Nils-Udo : pp.38, 40, 41

O

Orozcko Gabriel : p.66

P

Païni Dominique : pp.106, 107
Palsky Gilles : p.71
Penone Giuseppe : pp.49, 65, 105, 107
Peyre Henri : p.34
Pichler Klaus : pp.109, 110, 111
Pigeaud Jackie : p.64
Pique Pascal : pp.77, 78
Presseq Boris : pp.112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131

Q

Quinn Marc : pp.51, 56

R

Relander Christoffer : p.59
Richeux Marie : p.109
Rolland Romain : p.34

S

Sacchi Cesare F. : p.102
Schumacher Bernard : p.56
Smith Kiki : pp.80, 81
Smithson Robert : pp.23, 70

Sonfist Alan : p.132, 133
Soulard Frédérique : pp.112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131
Starling Simon : p.120

T

Tan Tattfoo : p.136
Tapié Alain : p.65
Taylor Wood Sam : p.78
Thomas Jean-Paul : p.77
Tiberghien Gilles A. : pp.70, 71
Turtaut Maylis : pp.47, 48

V

Vandana Shiva : p.55
Van Roepel Coenraet : pp.61, 62
Van Walscapelle Jacob : p.20
Varda Agnès : pp.106, 107, 108

Z

Zerner Henri : p.34

ANNEXES

Entretien téléphonique avec Jonas Delhaye

Le 25 octobre 2019

I-La lumière

Blandine Olivier : Je voulais commencer par te poser quelques questions à propos de la nouvelle de Jorge Luis Borges, « L'écriture du Dieu ». Pourquoi as-tu choisi cette nouvelle en particulier ? En quoi est-elle pertinente pour toi ? Quels ont été les éléments les plus importants pour créer ton œuvre *Synthèse* ?

Jonas Delhaye : Répondre à ces questions rapidement serait complexe. La relation aux textes de cet auteur, à son écrit et à sa pensée sur la bibliothèque m'interpellent et plus exactement, cette idée de « bibliothèque-monde ». J'ai choisi cette nouvelle de façon intuitive parce que je l'apprécie et au fur et à mesure de l'écriture, j'ai eu quelques révélations. Ce qui est étonnant, c'est de faire un choix de départ, qui se révèle bon puisque des éléments se corrélaient, mais ce choix m'a dépassé à un moment donné.

Par exemple, le fait que le personnage soit un prisonnier est très important car il est enfermé à longueur de temps dans le noir et cela lui permet d'être dans une introspection constante. Il arrive à percevoir quelques ondes de lumière par jour qui correspondent à une fenêtre-temps, à un temps-lumière. Il ne peut capter les informations visuelles que quelques secondes par jour et d'une certaine manière, quand je me place dans ce protocole un peu performatif, j'utilise aussi cette fenêtre temps-lumière. Je commence ce protocole performatif du lever à la fin du jour qui correspond à la fois à ce temps de la *praxis*, du faire et au temps de l'introspection. En ce sens, la temps de lumière éclaire, clarifie et permet de comprendre. C'est un peu un double mouvement entre l'action et l'introspection. La lumière correspond également à la photographie, à laquelle je suis très attaché et plus particulièrement au flash photographique. En effet, l'obturateur s'ouvre quelques secondes, c'est un moment bref et c'est ce temps

où la lumière apparaît à l'intérieur et projette une image, projette l'information lumineuse. La lumière vient capter et capturer l'information sur une surface sensible pour devenir visible. Je met en rapport ces constats puisque c'est comme si l'information, la lumière projetée, permettait au prisonnier d'avoir une information qu'il garde en mémoire. De plus, la lumière permet au prisonnier d'étudier les tâches du jaguar situé à côté de lui et il assemble les images les unes après les autres : c'est aussi une métaphore de la photographie puisqu'il garde les images en mémoire.

BO : Je comprends que le rapport à la lumière est très important pour toi. Est-il également en lien avec le geste de perforation que tu emploies pour créer ton œuvre ? Penses-tu qu'évider la matière soit théoriquement lié au dévoilement de la lumière ?

JD : Oui, d'autant plus que ce qui est assez fascinant est d'observer des feuilles une fois qu'elles sont perforées, car elles se superposent. En fonction de la lumière, les ombres projetées des feuilles les unes sur les autres se cachent et se révèlent. C'est-à-dire que quand tu regardes la feuille par le dessus et que la lumière directe du soleil se pose dessus, on ne voit pas l'écriture des mots. L'ombre projetée des feuilles sur les autres crée une ombre et donc par transparence, on voit la lumière et le texte apparaît. C'est le contraire quand tu regardes par le dessous, une zone d'ombre est cachée et les zones où l'ombre n'est pas projetée dessus deviennent visibles. Il y a une forme d'inversion et justement en fonction de l'orientation du soleil, l'histoire par fragment se révèle petit à petit. Les feuilles, les unes après les autres et en fonction des heures font que l'information se perçoit.

BO : Comment qualifies-tu ton geste d'écriture pour cette œuvre ? Je vois qu'il y a des liens entre ce geste d'effacement et de dévoilement de la lumière d'autant plus que tu travailles avec la photographie qui signifie « écrire avec la lumière ». Le fait que tu perfores révèle cette lumière, penses-tu être en accord avec ces propos ?

JD : Oui et je pense qu'il y a une notion assez centrale, celle de la réserve.

La réserve en peinture correspond à l'espace blanc et pour moi la réserve est toujours une forme d'interdépendance. C'est-à-dire que le vide révèle le plein. Je ne sais pas si tu as vu ces grandes photographies que j'ai faites autour des arbres par exemple. Ces photos laissent une réserve au centre, qui est un vide mais dans la réalité c'est le plein du tronc de l'arbre. Il y a cette forme d'interdépendance entre l'objet qui a créé l'image, qui a permis l'image, le sujet et son image. Dans ce projet là, il y a un peu de ça aussi, c'est-à-dire que la réserve enlève, la perforation devient une réserve. Donc c'est comme tu le dis, une forme de disparition et en même temps qui vient révéler l'information grâce au manque. Lorsque l'on enlève quelque chose, on pourrait penser qu'il y a un déficit mais finalement ça en devient le sens. Je suis complètement d'accord avec tout ce que tu as dit : c'est un ajout mais la matière, l'encre, c'est la lumière.

BO : Est-ce que le lien entre ton travail photographique, l'écriture de la lumière et l'œuvre *Synthèse* est perceptible ?

JD : Quand tu parles de l'écriture de la lumière, le photogramme fait partie de l'idée première. Le livre de Fox Talbot, Pencil of nature (Le crayon de la nature), c'était aussi cette symbolique de dessin par la lumière. Finalement la photographie, c'est le dessin par la lumière...

II-Le temps

BO : Combien de temps as-tu pris pour faire ton œuvre ? Considères-tu qu'il s'agisse d'une action performative ?

JD : J'ai mis à peu près trois semaines et je m'étais donné un protocole : je commençais au tout début du jour et je terminais au tout début de la nuit. Finalement, le but était vraiment cette idée d'utiliser la phase lumineuse, donc celle qu'on voit. Je pense que ça a été intuitif.

La résidence, a eu lieu en octobre/novembre, peut-être en septembre. En tout cas c'était la phase où les feuilles avaient fini de se former, elles étaient encore vertes. Le processus de dégradation du végétal n'était pas encore entamé et

cela a commencé à se dégrader après coup. Donc le processus reste le même sachant que, si je l'avais réalisée au printemps (pour voir ce que cela aurait donné), il y aurait eu le fait que la feuille continue de grandir, et je ne sais pas ce quel aurait été le rendu. Peut-être que ça aurait complètement déformé le lettrage. Finalement les feuilles sont tombées au début de l'automne.

Ce qui était pour moi assez intéressant était le dispositif. C'est une tablette sur laquelle il y a de la cire d'abeille et je venais coincer la branche entre deux bouts de bois que je venais serrer. Cela me permettait que les feuilles soient sur la tablette. J'étais attaché à la branche et j'en étais aussi contraint. C'est-à-dire que par exemple, en octobre en Bretagne, il pleut. Et quand il pleuvait, j'étais attaché à cette branche. Finalement il y avait une sorte de corrélation aussi avec l'idée d'être prisonnier de quelque chose et il y a un moment où je me suis senti dans la position du narrateur et c'est là où l'intuition a fait place à une donnée un peu mystique de sentir que finalement, je rejouais ce qu'il se passe dans l'histoire, d'une autre manière. Au moment où j'ai compris cela, je me suis dit « mais est-ce que finalement moi aussi je ne suis pas en train de chercher la formule ? » [le prisonnier dans l'écrit de Borgès cherche une formule pour se libérer]. L'idée de l'acte de réécrire un texte lettre après lettre, finalement ce n'est pas du tout la même chose que de dicter des mots ; cela veut dire que tu fragmentes le texte en lettres et donc, chaque lettre prend de l'importance.

BO : Je vois que tu as pris le temps de réaliser chaque lettre, de les perforer une par une. Tu utilises des lettres en plomb et d'ordinaire, elles sont utilisées pour l'imprimerie et justement, pour écrire plus vite, pour que ce soit plus facile... tu détournes totalement leur utilisation parce que ton geste doit être, je pense, très lent. Est-ce important pour toi ?

JD : Tout ce que je fais en général prend pas mal de temps et c'est aussi ce temps de la *praxis* qui est une donnée quasiment essentielle dans mon travail. Finalement le temps pour moi est intrinsèquement lié à l'idée de l'attention. L'attention qu'on porte aux choses et je crois profondément que c'est une attention que l'on porte aux choses qui rend les choses importantes. Il y a des poètes comme Francis Ponge, qui définissent un peu cette idée que toute chose peut être importante et peut avoir de l'importance dès lors qu'on cherche à les

définir précisément dans leurs spécificités. C'est vraiment l'attention qui fait ça et finalement le temps qu'on passe à faire les choses prend du sens par rapport à ça aussi.

BO : Par rapport à ton œuvre, je pense au temps cyclique de la nature, notamment en regard des saisons. Ta pensée est très liée à cette idée de cycle de la nature... non ?

JD : Oui et il y a également cette notion de l'éphémère qui en fait partie. L'éphémère est totalement lié à la notion d'attention. On peut faire attention à l'éphémère, on peut faire attention à des choses qui ne sont pas éphémères, et par contre l'éphémère nous oblige à être attentif. J'avais fait pareil en troisième année de beaux-arts, des œuvres en cire qui disparaissaient mais en disparaissant par des processus de chauffe, par la chaleur, elles se mettaient en mouvement. Il y avait donc cette sorte d'interdépendance entre la vie et la mort de l'objet et donc cela nous obligeait, en tant qu'observateur, à être complètement dans l'attention du temps. La nature en général nous invite à cela aussi je pense.

BO : Penses-tu que cette notion d'éphémère est également liée à celle de la vanité ? En effet, finalement, ton œuvre meure. Qu'en penses-tu ?

JD : D'une certaine manière oui. Et c'est une œuvre diptyque puisqu'il y a aussi la tablette et cette tablette condense le temps, c'est la mémoire du temps qui est passé, c'est la mémoire de l'action, et en même temps c'est une partie de l'histoire, de cette histoire du fait de frapper, parce qu'on voit toutes les empreintes. Les empreintes représentent cette idée de scansion du temps. Au moment où je le fais, je regarde le livre, je prends lettre après lettre et chaque lettre est finalement un temps qui passe. C'est une forme de scansion du temps mais que la tablette vient réceptionner. Cette tablette est un peu l'opposé de ce qu'il se passe dans l'arbre. C'est-à-dire que ce qu'il se passe dans l'arbre est une information qui est éphémère là où cette tablette est plutôt cet outil qui vient prendre la trace, l'empreinte et la garder. Sachant qu'en plus, ce qui est assez beau, c'est que dans les empreintes subsiste la petite partie de la feuille, du manque... cela ajoure la vraie feuille mais cela écrit l'empreinte en vide dans

la feuille et la petite partie qui a été enlevée de la feuille se retrouve dans la cire d'abeille. On le voit sur la photo de la tablette.

III -La position ambivalente de l'artiste.

BO : Tu écris, tu retranscris, tu reprends une nouvelle donc tu la réécrites, c'est une réécriture donc cela ne vient pas de toi mais en même temps tu te la réappropries en mettant en lien plusieurs médiums, comment tu qualifies tout cela ? Comment te qualifies-tu en tant qu'artiste ? Te considères-tu comme un sculpteur, un performeur, un dessinateur, un photographe ?

JD : Je ne sais pas, je me sens comme un scribe aussi. Pour ce travail, il s'agit d'une retranscription est c'est là que ma position est compliquée. C'est vraiment l'une des pièces qui a une multitude de couches de sens que j'ai commencé à t'expliquer. Il y a à la fois la retranscription mais en même temps, s'en est pas complètement une. Mon geste est difficile à définir en un seul terme. C'est pour cela que le terme le plus approprié est « chercheur ». Si je te disais que je suis photographe, cela serait limité, écrivain, lecteur le serait aussi.

Je ne sais pas si je me réapproprie l'histoire Le mot qui vient est quand même « chercheur ». Ce qui est le plus parlant, c'est que, quand tu lis une histoire, quand tu la dictes, c'est déjà quelque chose mais quand tu réécrites, lettre après lettre, tu viens à la fois la faire exploser et à la fois retrouver les sens et l'essence du texte. Tu retourne à l'origine du texte qui est défini par la lettre ou le point, et en cela, c'est peut-être le mot chercheur qui me qualifie. Il y a toute la phase intuitive aussi qui est difficile à expliquer ce qu'il se passe mais c'est un outil de compréhension. L'histoire a été un outil de compréhension. Je n'aime pas trop le terme de réappropriation parce que c'est comme si j'arpentais quelque chose, c'est comme une marche. J'ai senti la proximité avec le « je » du narrateur qui devenait le « je » de ma présence à l'histoire. Finalement c'est comme si je pensais marcher seul mais je me suis rendu compte que j'étais accompagné par le personnage de l'histoire voire par l'écrivain lui-même. C'est ce qui est troublant avec Borgès, je ne sais pas si ses personnages ne sont pas un fragment de lui, si ce n'est pas une sorte d'autobiographie. Lui était aveugle à la fin de sa vie et

nous retrouvons l'idée du texte en tant que « béquille », c'est un moteur pour continuer à vivre dans le monde. Borgès est un compagnon de voyage pour moi. Il est comme un arpenteur, comme si nous marchions ensemble.

BO : Je comprends donc que tu t'identifies beaucoup à ce personnage de l'histoire de Borgès.

JD : Oui et ce qui est étonnant, c'est qu'il y a des choses très intuitives au départ, il y a des choses que j'ai comprises sur le moment, il y a des choses que j'ai comprises deux ans après, il y a encore des choses comme tu le vois que je comprends maintenant et c'est un des projets qui m'a apporté le plus parce que c'était une petite chose qui m'a faite grandir. Peut-être que je vais te raconter l'anecdote que je ne raconte qu'à l'oral car c'est assez long : il me manquait le j minuscule. Depuis le départ où j'ai commencé à écrire, je me suis dit que je n'allais pas juste remplacer le j minuscule par le j majuscule, ce n'était pas l'idée. Pour pallier à cela, je prenais le j majuscule, je poinçonnais uniquement la jambe, sans le haut de la lettre et je rajoutais un point par dessus. Et j'ai fait ce geste tout le temps.

À un moment donné, ce qui était assez surprenant, c'est que finalement c'est le j qui me manquais et le j correspond au j du je entre autre. Le j du je, était le je du narrateur et cela devait aussi être le je de ma position dans cette histoire. À ce moment là, je me suis dit que c'était étonnant parce-que d'une certaine manière, il y a un manque, on peut donc penser que c'est un déficit. Finalement cela emmène vers des temps de compréhension de l'histoire et c'est un peu ma formule secrète. C'est intéressant parce que si l'on pose des questions sur le monde réel, on aura des questions dans le monde réel. Si l'on pose une inconnue, et pour moi l'inconnue c'était de former une lettre à partir de deux éléments : la moitié d'une lettre et un point ; finalement en posant la question avec cette inconnue là, l'on pouvait répondre à un monde inconnu.

Cela fait partie de ces formes de hasard qui au départ peuvent ne pas avoir d'importance mais au fil du faire et de la création, trouvent du sens et j'ai l'impression qu'il faut faire confiance à ces zones de non-connaissance parce que c'est peut-être là aussi que se forme le fait qu'on puisse apprendre des gestes que l'on fait. C'est l'idée de faire pour apprendre.

BO : Pour toi, la tablette fait aussi partie de l'oeuvre ? Ce n'est pas juste ton outil ?

JD : Ah oui, elle en fait totalement partie ! Dans quasiment l'ensemble de mon travail, le dispositif fait partie de l'oeuvre et dans celle-ci, c'est vraiment intrinsèquement lié à ce projet. Parce qu'en plus, il y a cette idée que toute l'histoire est contenue, est encodée par l'aléatoire de la présence des feuilles sur la tablette. On pourrait en décodant, relire toute l'histoire qui est inscrite dans la tablette mais, parce qu'il y a des superpositions, parce que c'est un geste aléatoire etc., ce n'est pas possible mais d'une certaine manière cet objet recourt à. La tablette devient presque un outil de recherches. Le prisonnier cherche dans les choses du monde une formule et la tablette rejoue cette idée d'être un objet encodé. On pourrait y découvrir une information qui nous est cachée mais par le travail, l'attention, il y a quelque chose qui serait possible aussi.

BO : Et pourquoi as-tu choisis l'arbre plutôt qu'autre chose finalement ? Cela faisait entièrement partie de ton idée ou c'était aussi imposé par ta résidence ?

JD : Les deux ! J'avais fais, en troisième année de Beaux-Arts, une petite oeuvre où j'avais inscrit des plombs sur une feuille d'arbre mais avec de l'encre ; avec plutôt cette idée de la feuille comme support, mais un support éphémère. Il y a à la fois cette idée de proximité lexicale, mais aussi l'idée de la surface. J'avais gardé cette idée de vouloir utiliser le support végétal comme un support d'écriture. Par rapport à l'arbre, c'est que j'étais en résidence et j'ai choisis l'arbre qui était en face de ma fenêtre. L'idée de l'intérieur et de l'extérieur, c'était comme une présence qui était là au quotidien. Tu vois en le disant, je comprends autre chose : c'est que finalement, c'était la présence qui était en face de ce que je vivais au quotidien. Au même titre que le personnage dans l'histoire, qui est dans une prison donc il y a une grille... et de l'autre côté, il y a l'être qui lui permet de trouver l'information. Pour moi, il y avait l'intérieur qui était mon intérieur, il y avait la fenêtre qui devenait une interface entre moi et cet arbre. C'était un peu la même chose pour le personnage dans l'histoire.

BO : Tu as de nouveau réaliser ton oeuvre une nouvelle fois ? Tu as enfermés les

feuilles dans des plaques de verre que tu as accroché sur un mur, pourquoi ?

JD : C'est un projet que j'ai refais plus tard où la question s'est posée de comment partager ce travail là. Donc je l'ai refais, et c'est l'exposition qu'a vu Sally Bonn où j'ai refais la nouvelle et pour te dire, je suis super attaché à l'éthique du travail et je me suis posé la question, est-ce que j'allais vraiment refaire ce travail, est-ce que ça n'allait pas perdre quelque chose ? Et je me suis dit que j'allai le refaire parce qu'il y avait cette exposition à la galerie, et ce que j'ai décidé a été quand même incroyable dans la manière dont les mots résonnaient différemment. La manière dont je l'ai pensé est que j'ai réécrit l'histoire et puis après j'ai prélevé quelques feuilles, j'ai créé un herbier et, tu sais pour créer un herbier, tu mets sous presse. Donc j'ai mis sous presse dans les pages du livre de Borgès, dans l'idée que ce soit fixe, que la nature entre dans le livre. Concernant le mode d'accrochage, on voyait sur le mur toutes ces feuilles qui avaient l'air d'être disposées de façon aléatoires. Mais ce que j'ai fait c'est que j'ai projeté au mur la page du livre et j'ai mis à l'endroit exact les mots. J'ai positionné les feuilles et quand j'ai enlevé la projection du mur, ne restait que les feuilles éparses. Donc si on ne le sait pas, on croit que c'est aléatoire. Mais finalement tout le blanc du mur autour c'est la réserve des mots manquant finalement qui sont restés dans l'arbre. Il y a l'idée du manque, de la réserve, du plein et du vide. Ce qu'on croit aléatoire est en fait une forme d'organisation du texte.

Entretien avec Kathryn Miller

Le 27 février 2020

L'entretien avec Madame Miller s'est déroulé dans sa langue natale qu'est l'anglais et j'ai effectué la traduction avec l'aide de Monsieur Alain Corbière, en respectant au maximum ses propos.

Blandine Olivier : Vos actions artistiques, *Seed Bombings*, ont elles finalement porté leurs fruits ? Comment préparez-vous ces bombes ?

Kathryn Miller : Peut-être que mes efforts ont été efficaces. J'ai toujours demandé aux gens d'aider et de prendre des bombes à graines (gratuites) pour les jeter quelque part où la végétation est nécessaire. Cela les relie à un endroit et, espérons-le, ils remarquent davantage leur environnement local. En Californie, vous devez récolter les graines au printemps et jeter les bombes à graines en hiver quand (espérons-le) il pleut. Les graines indigènes ont besoin de deux semaines d'humidité constante avant de germer. Je choisis des plantes indigènes dans la région où je travaille. Des herbes et d'autres graines de plantes sont utilisées avec des graines de pavot de Californie. Ces plantes produisent des fleurs oranges distinctives pour que vous sachiez si votre bombe à graines « a explosé ». Sinon, c'est difficile à dire avec les autres plantes car elles ne sont pas voyantes.

BO : Les habitants sont-ils réceptifs à votre démarche ? Reproduisent-ils ces actions d'eux-même par la suite ?

KM : J'ai toujours eu une population disposée à vouloir prendre une bombe à graines ou deux pour m'aider dans mon travail. Il existe de nombreux copieurs qui, bien sûr, ont le droit de fabriquer des bombes à graines, ce que j'applaudis. Mais un artiste a utilisé illégalement mes photos pour vendre ses bombes à graines sur Internet. Quand je lui ai demandé d'arrêter d'utiliser mes photos, il a dit qu'il ne pouvait pas parce que le site était devenu viral.

BO : Comment vous est venu le goût de la botanique ? Pouvez-vous m'en dire plus à propos de votre intérêt pour les plantes ? Comment avez-vous eu l'idée d'en faire une pratique artistique ?

KM : J'ai étudié la biologie et la botanique à l'université. J'ai aussi étudié cela à l'école doctorale. J'étais et je suis toujours très intéressée par l'écologie en général. Donc, ma connaissance des plantes était clairement en place lorsque je suis retournée aux études supérieures pour étudier l'art et obtenir mon Master of Fine Art (MFA). Après avoir travaillé dans mon studio à l'Université de Californie à Santa Barbara, j'ai décidé d'abandonner le « White Cube » et de sortir pour faire mon travail. Tout ce que j'ai fait est une évolution à partir de ce moment. Bien sûr, j'ai fini par inviter le plein air à l'intérieur pour quelques expositions parce que « c'est ce que vous devez faire pour vous connecter avec les téléspectateurs. » Robert Smithson a été un pionnier dans ce domaine et a certainement influencé mon travail.

BO : Je vois que vous avez mené ses actions de 1991 jusqu'en 2002, avez vous totalement arrêté ? Pourquoi ?

KM : J'ai arrêté de les faire parce que je m'ennuyais à faire la même chose encore et encore. C'est tout ce que les galeries et musées voulaient. Je ne fais pas bien avec la répétition constante... mais c'était très amusant au début.

BO : Selon vous, comment l'art se mêle-t-il à un engagement écologique ? Pensez-vous que l'art est utile concrètement en terme d'écologie ?

KM : Pour moi, l'art se mêle totalement à un engagement écologique. Ce n'est pas le cas de tout le monde, mais c'est important pour moi à cause de toutes les sciences que j'ai étudiées. Les artistes qui m'inspirent sont réfléchis, créatifs, honnêtes et ont une vue d'ensemble. L'histoire de ceux qui travaillent sur les questions environnementales est longue, mais j'ai été définitivement inspirée par les premiers éco-artistes des années 1970, 1980 et 1990. L'art est important pour résoudre les problèmes de manière créative. La science est également importante, mais les scientifiques sont souvent des penseurs linéaires alors que

les artistes sont un peu fous et au lieu d'aller de A à B en C, ils font parfois un bond de A à C et proposent quelque chose de nouveau.

BO : Pensez vous que l'art environnemental change durablement les consciences ?

KM : J'espère sincèrement que l'art environnemental n'est pas seulement une mode verte, mais qu'il aidera les gens à comprendre visuellement une grande partie de ce qui se passe à l'extérieur. J'aimerais qu'il continue d'évoluer.

BO : Avez vous observé l'évolution des plantes que vous avez semé ? Avez-vous remarqué des changements de paysage, des détails particuliers après vos actions ?

Fondamentalement, j'aime prendre les choses en main. Il y a quelques années, j'ai collecté 1 000 glands (graines) de chênes locaux pour essayer de repeupler une zone près de ma maison où il y avait des tempêtes de poussière. La zone où il y avait des arbres adultes, était près d'un ruisseau, et tout le monde a choisi d'utiliser ce chemin à cause de l'ombre. Eh bien, cet automne / hiver, nous n'avons pas eu de pluie, donc cela n'a pas fonctionné du tout.

J'ai donné des graines de tournesol à des Blue Jays (oiseaux sauvages bleus) appelés ici Scrub Jays. Ils mangent dans ma main, bourrent leur bec de graines de tournesols et les sèment ici et là dans le sol. J'aimerais leur donner tous les glands que j'ai ramassés pour qu'ils les dispersent pour moi. Ils oublient souvent où ils cachent leurs graines et les plantes poussent en cas de pluie. Je suis curieuse de voir si mon quartier fera pousser des tournesols partout. Si c'est le cas, je revisiterai le projet gland et je les laisserai faire le travail pour moi !

BO : Quels artistes vous inspire ? Connaissez-vous des artistes actuels ayant cette pratique de botanique ?

KM : J'ai lu environ deux artistes chiliens qui ont attaché des sacs de graines à leurs chiens qui seraient dispersés lorsqu'ils courraient. Ils les ont emmenés dans une zone déboisée (ou peut-être qu'elle a été brûlée) et ont laissé leurs

chiens courir tout autour pour disséminer les graines.

Personnellement, je ne connais aucun artiste qui pratique l'art et la botanique, mais il y en a beaucoup. Xavier Cortada a fait beaucoup de travaux pour aider à restaurer les mangroves en Floride. Vous devriez regarder son travail. La liste des artistes est longue.

BO : Avez-vous réalisé d'autres projets dans la lignée des *Seed Bombings* ?

J'ai réalisé un projet appelé *The Subdivision* dans un parc près de ma maison. Ils s'agit de maisons de terre qui ont grandi et se sont transformées en buissons et des papillons sont venu pour se nourrir. Finalement, les plantes deviennent si grandes que les sans-abri ont commencé à camper autour d'elles. Le projet a été arraché environ trois ans plus tard en raison de ce problème.

J'ai également planté un potager chez moi et il a été détruit par les animaux nocturnes. J'ai replanté deux fois et la même chose s'est produite. J'ai fini par utiliser une caméra vidéo infrarouge nocturne pour enregistrer quel animal faisait ça. Chaque vidéo a été montée en une minute et j'ai composé de la musique pour eux. Je ne savais pas ce qui se passait la nuit dans ma cour ! J'ai beaucoup appris sur le comportement animal.

Entretien téléphonique avec Boris Presseq

Le 13 octobre 2020

Boris Presseq, botaniste au Museum de Toulouse, effectue un travail de repérage des plantes urbaines. Cet entretien démontre l'intérêt des adventices au cœur de l'espace urbain ainsi que de l'importance de l'écriture au sein de sa démarche. Monsieur Boris Presseq m'a affirmé que sa démarche n'était en aucun cas artistique.

I- Une action ambivalente

Blandine Olivier : J'ai contacté Frédérique Soulard, la connaissez-vous ?

Boris Presseq : Oui, je la connais parce que nous avons discuté de nos actions respectives. Elle revendiquait un côté artistique à sa démarche mais je ne suis pas dans cette optique concernant mon travail.

BO : Justement à ce propos, j'avais repéré que vos deux actions étaient similaires mais finalement, comme vous n'avez pas le même métier, je trouvais ça pertinent de les mettre en parallèle, qu'en pensez-vous ?

BP : Je comprends. Mon travail dès le départ est dans une démarche pédagogique. La vidéo et toute la publicité autour de ces actions a été réalisée par d'autres personnes. Je n'ai jamais fait de publicité, je n'ai pas de site internet.

BO : Quelle est la différence entre votre action et celle de Madame Soulard ?

BP : Pour moi il n'y a pas de différence, c'est le même type d'action, c'est une sensibilisation à la nature banale, la nature commune sur les trottoirs. Frédérique Soulard estime qu'elle est dans une démarche artistique, en revanche mon action n'en est pas une.

BO : Pourquoi ?

BP : Ce sont des positions et des avis personnels. J'ai le même avis sur l'art contemporain. Pour moi, la démarche artistique advient quand il y a une création et un travail manuel. Une démarche artistique pour moi c'est un dessin, une peinture, une sculpture. C'est quelque chose qui parle, qui provoque de l'émotion à ceux qui le regarde. C'est quelque chose qui a demandé un investissement spirituel et manuel à la personne qui l'a créé et qui n'est pas juste d'écrire sur un mur ou de poser une tâche bleue sur un tableau blanc pour moi. Mais ce n'est que mon avis personnel. Par exemple, pour moi, les graffs sur les murs sont magnifiques. C'est une vraie démarche artistique parce qu'il y a une scène qui

est pensée, et il y a une dextérité que l'on voit, que l'on ressent. Écrire sur un trottoir, il n'y a aucune dextérité, c'est de l'écriture. C'est le propre de l'homme que de savoir écrire. Par contre savoir dessiner, sculpter, sortir quelque chose de ses mains, d'un bloc de matière, là il y a une vraie démarche artistique pour moi. Mais encore une fois, c'est ma vision ! Chacun est ému par quelque chose en particulier dans l'art. Moi je suis ému par le travail et la vision de l'artiste. Mais je ne vais pas dire à Frédérique Soulard qu'elle n'est pas une artiste ! Chacun se réclame de ce qu'il veut. [...] Pour moi ce n'est pas du tout de l'art. Mais pour d'autres personnes, ça peut être en être.

BO : Pour moi par exemple ça peut en être. J'ai aussi regardé des commentaires, notamment sur Twitter et certains utilisaient le terme de « poétique » concernant votre action et ont été touchés par vos écrits comme vous l'êtes devant un graff par exemple. Ils s'attendaient peut être à ce que vous soyez un artiste. C'est d'ailleurs pour cela que ça m'a intéressée parce que je m'interroge sur les limites. Qu'est-ce qui n'est pas de l'art ?

BP : Je comprends et c'est difficile de juger cela. Après le mieux c'est de demander à la personne qui l'a fait. Vous avez ma réponse : pour moi ce n'est pas de l'art. Par contre quelqu'un qui écrit un poème sur un trottoir, pour moi serait de l'art. Je n'ai fait que marquer des noms communs en latin, c'est quelque chose que l'on trouve dans n'importe quel livre ou n'importe quel site. Si un jour je suis inspiré, je ferais quelque chose qui s'inscrira dans une démarche artistique.

BO : Il y a beaucoup d'artistes qui font des actions comme la vôtre, dans la rue.

BP : Oui bien sûr, j'adore les interventions et les modes d'expression dans la rue. Il se développe beaucoup de pochoirs dans la rue maintenant sur les murs. Surtout après la COVID, beaucoup de gens ont fait passer des messages sur la liberté, la sécurité, la santé avec des petites icônes bien trouvées. C'est super, là il y a de la création ! Ce que j'aime dans les actions en milieu public c'est que ce sont des expressions qui sont forcément illégales. C'est-à-dire que ce n'est pas une commande. À partir du moment où nous sommes dans la commande, il manque une subtilité. J'aime bien les graffeurs, les artistes qui vont dessiner sur un mur la nuit, même si le talent est énorme aussi sur les concours de graffs. Pour moi, c'est un moyen d'expression dans laquelle des messages se passent forcément de manière illégale par rapport à la commune qui ne souhaite pas voir ce type d'intervention. Dans ce cas, il y a une démarche qui est très profonde.

BO : Lorsque vous faites cet inventaire des plantes, est-ce de façon aléatoire ou bien planifiez-vous les quartiers, les rues, les chemins où vous allez passer ?

BP : Dans mon bureau j'ai une grande carte de Toulouse et je fais des inventaires quartier par quartier. Depuis 2004, j'ai eu le temps de tous les faire, donc

maintenant je retourne dans certains espaces. Mais dans les quartiers, je ne fais pas toutes les rues systématiquement, ce n'est pas possible. Cela me demanderait vingt ans de travail de ne faire que cela. Je ne fais que quelques rues dans chaque quartier. Mais par contre, oui j'essaye d'être exhaustif, surtout que Toulouse est une commune très variée avec un fleuve, des canaux, des rivières, des collines, des friches, du bâti, des aéroports... il y a pas mal de lieux différents.

...

BO : Quand avez vous commencé cette action ? Pourquoi ?

BP : C'était en août, l'année dernière. Le travail que je fais sur la connaissance des plantes et des animaux sauvages qui se développent en ville se fait depuis 2004. Je travaille dessus au muséum, Nous avons fait plusieurs actions de sensibilisation autour de la nature en ville. Nous avons par exemple, posé des panneaux sur les plantes avec des piquets, sur les murs aussi pour montrer les espaces dans lesquels il y avait des plantes vivaces. Nous avons aussi fixé à la colle, des panneaux sur les murs.

J'ai une démarche scientifique à la base parce que mon travail est de faire l'inventaire de cette nature en ville. Donc, je sillonne les rues de Toulouse pour faire l'inventaire des plantes et j'ai des collègues qui le font pour les animaux. En faisant cet inventaire, quand je tombe sur des plantes remarquables, je trouve que c'est utile de faire partager l'information. Quand je dis remarquable, cela peut être une plante comme le persil. En effet, il peut y avoir du persil sur un trottoir et les citoyens passent à côté sans savoir que ça en est ou bien un cerisier, un figuier... ils ne vont pas les reconnaître. De fait, quand nous marquons que c'est un figuier, cela interpelle les passants sur le fait qu'ils peuvent pousser ici. Cette action, que j'ai faite avec un collègue naturaliste, c'était en août dernier. Nous avons eu une journée d'inventaire dans un quartier et nous étions trois : tous les deux avec ma fille et les actions ont commencé comme cela. Marquer le nom des plantes dont on fait l'inventaire, permet aux gens de savoir ce qui poussent dans leur quartier.

BO : Lorsque vous faites l'inventaire à l'extérieur, l'amenez vous ensuite dans le musée pour que les spectateurs puissent le voir ou bien cette action se réalise uniquement à l'extérieur ?

BP : Cette action se fait uniquement à l'extérieur car nous avons d'autres moyens pédagogiques pour l'intérieur du musée. Nous avons un herbier de la flore toulousaine, des médiateurs qui sensibilisent au moyen de projections, de jeux etc. D'ailleurs cette démarche d'écrire n'avait rien à voir avec le musée. J'appartiens au musée de Toulouse mais je fais des inventaires sur mon temps libre, donc je n'ai pas du tout amené cette action dans le musée. Cette action

est un peu passée mais pendant quelques semaines, c'était un peu rude parce que nous avons été soumis à un bon matraquage médiatique. Cela a été assez hallucinant pour quelque chose qui est assez banal. L'avantage est que ça fait parler les plantes en ville, c'est une bonne chose. Il y a eu des articles d'écrits et depuis, des gens me disent qu'ils regardent les plantes sur les trottoirs et c'était le but.

BO : Par rapport aux plantes urbaines, j'avais cru comprendre que les villes avaient arrêté le désherbage, est-ce vrai ?

BP : Oui c'est vrai, c'est une obligation légale, une réglementation européenne. En 2018, les désherbants ont été interdits dans toutes les communes d'Europe. Les communes qui ont communiqué là-dessus ont juste appliqué la loi. D'ailleurs, aucune grande commune en France n'a pris de l'avance par rapport à cette mesure, elles ont attendu le dernier moment pour arrêter les pesticides. Il était temps parce que les collectivités en utilisent beaucoup. Avec l'arrêt des produits phytosanitaires, on devrait petit à petit, avoir plus de plantes qui se développent sur les trottoirs.

BO : En un ou quelques mots, comment qualifiez vous votre action ?

BP : Pour moi, c'est de la pédagogie de trottoir. C'est-à-dire que c'est la sensibilisation originale à la vie, au respect de la vie sauvage qui s'exprime sur les trottoirs. Cela m'a toujours choqué qu'on arrache des plantes, que l'on tue des fourmis alors qu'elles ne gênent pas. Tout cela, nous le faisons quelques fois par bêtise, mais souvent nous pensons que tout est mauvaises herbes et que tout est animal nuisible. Le fait de marquer le nom donne une existence à ces plantes ou à ces animaux. Marquer le nom des animaux est plus difficile parce qu'ils se déplacent, mais pas les plantes. Nous pouvons leur donner un nom et nous avons choisi justement de ne marquer que les plantes dont les noms communs étaient parlants ; donc qui avaient une étymologie qui traduisaient soit une utilisation médicinale, une comestibilité, qui auraient pu donner lieu à un questionnement des gens. Par exemple, pourquoi le plantain, s'appelle comme tel ? Par la suite, nous avons fait des sorties botaniques. Quand nous disons aux gens que le mot plantain vient de la plante des pieds, parce que les légionnaires romains s'en mettaient pour guérir les ampoules quand ils faisaient de longues marches, cela permet de donner une existence à la plante, alors que pour la plupart des gens c'est de la mauvaise herbe qu'ils essaient d'arracher... bêtement d'ailleurs parce que cela ne sert à rien de l'arracher. Il y a autre chose aussi qui est de montrer, dans cette pédagogie que, c'est vivant, que ce n'est pas un objet. La plante qui se développe le fait à partir d'une graine, elle fait des feuilles, elle fleurit, elle fait des fruits, elle disparaît ou non mais elle est vivante, elle s'exprime. À partir du moment où elle ne nous gêne pas dans nos activités, le minimum c'est de respecter cette vie. C'est surtout ça que j'essaie de faire passer à travers la craie, aussi quand je parle dans des interventions ou

des sorties. En respectant le vivant, y compris le petit, le minuscule, l'invisible, nous respectons plus facilement les humains aussi. La tolérance commence par respecter tout ce qui s'exprime dans une nature sauvage, pas seulement ce qui a de la parole. Mais ce message est difficile à faire passer et nous partons de très loin parce que, vous avez déjà entendu ces termes de « mauvaises herbes », de « chiendents », de « nuisibles », d'« envahissants » ; tous ces termes que l'on se permet d'appliquer au monde du vivant sont effrayants. Il y a d'ailleurs des naturalistes qui les appliquent. Les gens ne réfléchissent pas assez à la portée de ces termes là qui, appliqués à des humains, seraient interprétés comme du fascisme ou du nazisme. On se permet de dire d'une plante que c'est une invasive, d'un animal que c'est un danger, un exotique, un envahissant... Je ne sais pas si vous vous rendez compte mais ça se rapproche de la bio-xénophobie. Quand nous disons qu'il n'y a pas de frontières pour les humains, il n'y en a pas non plus pour plantes et les animaux. D'ailleurs, vous l'avez vu avec les frelons asiatiques, ce n'est pas cohérent. Où commence l'Asie et où finit-elle ? Nous partons du principe que les frelons ont des limites géographiques et politiques mais ce n'est pas le cas. Cela m'intéresse beaucoup parce que ça mène à des discussions intéressantes avec les enfants, les adolescents et même les adultes. Ils vont avoir d'autres regards sur le vivant. Le vivant n'est pas là pour nous servir, il est là aussi pour exister et avoir sa place. Notre espèce en prend tellement que nous pouvons tout de même en laisser un peu pour les autres organismes.

II - La place des publics

BO : Pour vous, quel impact sur le spectateur l'écriture peut-elle avoir ? En quoi écrire dans l'espace urbain permet de sensibiliser ?

BP : Je suis encore de la génération de l'écrit, je ne suis pas du tout adapté au style numérique alors pour moi, l'écrit et l'image sont des choses très fortes que j'ai toujours pratiqué. Dans l'espace urbain, pour moi l'écriture a un impact énorme. C'est-à-dire que lire quelque chose c'est beaucoup plus fort que d'écouter. La lecture est toujours plus plaisante comme moyen pédagogique pour sensibiliser à quelque chose, à une action. Dans l'espace urbain, le trottoir plus que le mur, est un support astucieux parce que nous nous rendons compte que les gens ne lisent pas forcément ce qu'il y a sur les murs. Par contre tout le monde lit ce qu'il y a sur un trottoir. C'est un réflexe : vous marchez, s'il y a quelque chose d'écrit sur le trottoir, vous le lirez forcément. Si ce n'est pas écrit dans le bon sens, vous en ferez le tour pour voir ce qu'il y a de marqué. Sur les murs, ce sont des choses qui ne sont pas forcément regardées et en faisant ces actions, je me suis demandé pourquoi il n'y avait pas plus de choses marquées sur le trottoir comme des messages politiques, des poèmes, des listes de courses... C'est impressionnant, nous ne marquons rien sur les trottoirs alors que pour faire passer des messages, c'est beaucoup plus facile. Je pense notamment aux

artistes de rue qui font des dessins sur les trottoirs, les gens vont par exemple éviter de marcher sur leur travail. Il y a un certain respect de ce qui est écrit ou dessiné quand c'est sur le trottoir à l'inverse des murs.

BO : Qui sensibilisez vous en écrivant selon vous ? L'âge des personnes par exemple ? Qui va le plus s'arrêter devant vos écrits ?

BP : Tout le monde ! Les enfants, les adultes, les adolescents, les anciens... tout le monde est sensibilisé. Certaines personnes vont trouver cela sale. C'est très paradoxal, les gens préfèrent avoir un trottoir de bitume uni, propre, nickel plutôt que de voir des choses marquées dessus, des plantes... Ce ne sont que quelques personnes mais par exemple, quand on a fait l'action, quelqu'un est sorti de chez lui pour nous interpeller car il croyait marquait les plantes pour que le service de la voirie passe les arracher après. Nous avons donc eu une discussion assez étrange avec cette personne qui ne supportait pas cette nature sauvage. Nous marquons uniquement des plantes sauvages, des plantes qui ont poussé toutes seules sur les trottoirs. Nous ne marquons pas les rosiers dans les ronds points par exemple.

BO : Pourquoi avoir utilisé la craie comme moyen d'expression ?

BP : Parce que je n'aime pas laisser de trace. Je me suis fait un peu violence lorsque j'ai marqué le trottoir et je l'ai fait de manière complètement anonyme. La craie m'intéresse car d'une part, à la première pluie elle s'efface et d'autre part, c'est un matériau écologique. C'est-à-dire que c'est naturel, nous ne voulions pas utiliser du Posca ou des feutres parce qu'il y a un aspect indélébile. Je préfère que de la craie parte dans le caniveau plutôt que du pétrole de feutre. Le côté éphémère nous plaisait car les plantes ont aussi une existence éphémère sur les trottoirs. Cela aurait été difficile de marquer quelque chose dans la durée, avec du Posca par exemple, puis au bout de deux ou trois semaines, la plante est arrachée, elle disparaît et notre écriture reste, ça aurait été paradoxal. Nous sommes sûrs qu'avec la craie, à la première pluie, tout disparaît. Nous avons laissé aussi le choix aux gens car nous avons marqué le trottoir devant chez eux. Même si nous écrivons sur l'espace public, certaines personnes ne désirent pas avoir de marquages devant leur porte. Puisque c'est de la craie, un coup d'éponge suffit à enlever les écrits. Quelqu'un a d'ailleurs effacé le nom des plantes devant chez lui.

BO : Avez-vous aussi invité du public quand vous réalisiez ces actions ?

BP : Non mais, dans le cadre de mon activité au museum, je peux être amené à faire des sorties sur la nature en ville mais ça n'a rien à voir avec le fait de marquer des noms de plantes à la craie. Je fais des sorties pour des groupes constitués, ça peut être une sortie pour une formation, des groupes, des associations... Je fais des sorties d'une heure ou deux dans certains quartiers pour présenter des

plantes, la nature en ville et à cette occasion, j'échange avec les gens. Après je fais aussi des interventions en lycée, en collège.

BO : Est-ce que vos actions fonctionnent ? Les gens arrêtent-ils de détruire tout ce qu'ils voient ?

BP : Cela fonctionne car c'est un élan global. Il y a beaucoup de personnes qui sensibilisent sur la nature et les gens sont plus réceptifs. Les jeunes surtout, grandissent dans un monde différent alors que nous avons grandi dans l'industrie. [...] Nous faisons enfin des efforts, il y a beaucoup de changements, je le vois aussi dans les moyens de transports : il y a de plus en plus de gens à vélo ou qui veulent changer d'habitat aussi. Nous sommes en train de vivre le grand changement je pense.

...

BO : Qu'auriez-vous fait si vous aviez été artiste ?

BP : Quand je vois ces plantes, je pense à des paysages et j'ai envie de dessiner le paysage au pied de la plante qui soit un autre paysage que le paysage minéral, vous voyez ? Par exemple je vois une plante et j'aimerais dessiner une forêt à côté : c'est ce que je ferais si j'étais artiste. Ce serait intéressant de ramener un peu de son environnement naturel à la plante pour lui montrer qu'elle est moins seule. Et aussi pour montrer aux gens que la poésie végétale peut s'exprimer aussi dans le dessin.

Plus il y aura d'expressions comme ça, plus il y aura de respect. Ça devrait être le devoir de tout le monde de sensibiliser, tout ceux qui ont la capacité intellectuelle de le faire en tout cas. Les gens devraient, plutôt que d'aller voter, réaliser des actions qui fonctionnent.

**Entretien téléphonique avec Frédérique Soulard,
Le 20 octobre 2020**

Action Belles de bitume

Blandine Olivier : Connaissez-vous Boris Presseq ? J'ai eu l'occasion de parler avec lui et j'aurais voulu savoir quelles sont la ou les différences fondamentales qu'il y a entre votre action et la sienne selon vous.

FS : Je pense qu'il a fait un inventaire botanique. J'ai été informée le jour même par un journaliste qu'il y avait eu un « buzz » sur Toulouse avec ce concept que j'avais initié. J'ai découvert la page Facebook d'une responsable culturelle du Musée de Toulouse qui avait repris l'idée d'écrire le nom des plantes sur le bitume et l'avait faite « mousser » en recopiant aussi cet élément du hasard qui avait tant plu et qui nous avait valu (il me semble) ce généreux buzz : « Un botaniste anonyme ».

Blandine Olivier : Quand avez-vous commencez cette action ?

Frédérique Soulard : C'est un long cheminement. J'ai travaillé durant toutes les années 1980 avec ma grand-mère qui était herboriste. Ensuite, je me suis lancée dans le théâtre puis dans le conte. Je suis partie vivre en Ardèche en tant que conteuse et j'ai aussi animé des ateliers d'écritures. L'écriture et les mots, sont vraiment mon univers. Je suis revenue à Nantes au début des années 2000 et je me suis rendue compte qu'il y avait beaucoup de bitume. Je n'avais jamais cessé de m'intéresser aux plantes et je me suis dit que j'allai écrire leur nom. [...] Le projet est devenu une déambulation contée tout en écrivant le nom des plantes sur le sol. [...] Il y avait quelques personnes de mes ateliers d'écritures, deux ou trois amies et puis nous parlions avec les passants. Nous avons fait deux sorties assez intéressantes mais il n'y avait pas beaucoup de monde. Un jour, quelqu'un dans le quartier a pris une photo et l'a postée sur Facebook. Habituellement, il faisait une vingtaine de partages et d'un coup il en a eu 6000. Il était écrit sur son post : « un botaniste anonyme ». [...] Un journaliste m'a ensuite appelée pour me dire que j'avais fait un « buzz » sur Facebook. Comme il y a eu un engouement sur Facebook et dans la presse, ça a fait connaître le projet.

BO : Lorsque vous réalisez *Belles de bitume*, vous vous promenez de façon aléatoire ou bien planifiez-vous votre chemin ? Est-ce-que sont toujours les mêmes endroits ?

FS : C'est un travail très long. Même si j'écris le nom de dix plantes dans un endroit, ce n'est pas systématique. Je vais avoir deux façons de faire : la première c'est que l'on m'achète un spectacle ou bien lorsque je participe bénévolement à une action militante. Par exemple dans mon quartier, je participe tous les ans à

la balade des ateliers. Ce sont des dizaines d'ateliers d'artistes qui ouvrent sur le quartier. Je déambule dans les rues et j'invite le public qui passe à écrire le nom des plantes. Donc là, je prédéfinis un circuit. Ce n'est jamais très long parce que je prends le temps. Sinon, quand c'est dans le cadre d'une sortie-spectacle, je prépare le circuit avant parce qu'il faut que je raconte l'action à des gens bien installés, qu'ensuite, je parte d'un endroit, que l'on marche ensemble, qu'il y ait des plantes, qu'il n'y ait pas de bruit, que les trottoirs soient assez larges. Donc c'est vraiment prédéfini.

BO : Au niveau des lieux, ce sont plutôt des quartiers entiers, quelques rues ?

FS : Oh non, nous faisons moins de cinq cent mètres car c'est long. Là par exemple j'ai joué à Toulouse, près de la médiathèque, en plus il y a la COVID. Nous étions en deux équipes de dix. J'ai six pots de peinture, des pinceaux, les gens s'inclinent en se demandant quelle plante ils regardent, je raconte, ils prennent les pinceaux, ils écrivent. Nous parlons de l'orthographe donc pour laisser le nom d'une plante, il faut cinq minutes. Mais comme il faut que je m'occupe de plusieurs personnes à la fois, nous écrivons le nom des plantes pendant vingt minutes. nous écrivons dix ou quinze noms. Ce n'est déjà pas mal mais nous ne faisons pas un kilomètre. Il y a donc la formule spectacle, il y a la formule où je fais des déambulations bénévoles sans spectacle ou parfois j'invite des groupes de gens et nous y allons ensemble. Nous n'écrivons pas beaucoup, nous parlons... j'avais fait une sortie comme ça avec le cinéma de mon quartier. L'organisation était énorme : il y avait une équipe de bénévoles, quatre groupes de deux ou trois personnes, et nous étions chacun sur un boulevard. Nous partions en croix et nous convergions vers le cinéma. C'était efficace, nous avons écrit le nom d'une cinquantaine de plantes. Heureusement la peinture a tenu un moment, ce qui fait que je l'ai vu pendant presque un an quand j'allais au cinéma. Sinon, quand je marche seule dans la ville ou quand je suis en vélo, j'ai toujours mon pinceau et ma peinture avec moi et quand j'ai le courage, je m'arrête et j'écris le nom de quelques plantes... en sauvage.

BO : Donc vous avez commencé à inviter le public à vous accompagner presque directement ?

FS : Tout de suite. L'idée était de faire cette action pour, et avec le public.

BO : L'aviez-vous déjà fait seule auparavant ?

FS : Non, j'ai initié ce concept dans l'idée d'en faire une déambulation avec du public. Cependant si je le fais en spectacle, il m'arrive d'écrire le nom des plantes toute seule. Mon idée principale est que les gens participent, c'est un partage. Je suis conteuse, je m'y connais en plantes mais je ne suis pas botaniste. Et ce n'est pas un acte purement pédagogique, c'est aussi un acte poétique. Quelques personnes reprennent l'idée mais la plupart en ont fait un acte botanique. Ce

n'est pas mal, la forme ressemble sauf qu'il manque la poésie selon moi. C'est-à-dire qu'ils voient une plante qui a un nom scientifique, ou un nom populaire, et ils écrivent le nom, c'est tout. Les gens voient le nom de la plante et ils imaginent qu'ils apprennent et supposent que cela suffit mais ce n'est pas ce que je fais. Le nom de la plante est important parce qu'il est poétique. Quand on écrit par exemple, Dent de Lion, ça me plaît à côté de raconter aux gens que c'est un nom populaire, que ça s'appelle Dent de Lion pour une raison précise, que le pissenlit a d'autres noms que celui-là. Si la plante disparaît et que le nom reste, la plante existe encore : nommer les choses, c'est prolonger leur existence. C'est pour cela que ça me plaît d'accompagner ma déambulation contée, d'un spectacle de contes. Je raconte des histoires et des contes, je leur raconte une vision que j'ai du végétal, quelle part il a dans nos vies, les dernières découvertes des scientifiques, etc.

BO : Si je comprends bien, vous mélangez des mythologies mais aussi des appuis scientifiques lorsque vous faites ces balades ?

FS : Oui, mon acte est scientifique avec une ouverture poétique. Quand je donne une leçon de botanique mimée, j'ai un réel souci pédagogique - même si je n'aime pas prendre mon ton pédago ! Quand je mime le plantain, tout le monde éclate de rire. C'est drôle, quelque part personne ne peut le reconnaître mais tout le monde le reconnaît une fois que je l'ai mimé. C'est inoubliable et donc, les gens s'en rappellent. Je fais aussi répéter les noms comme à l'école. Je veux que ce soit drôle, poétique, que les gens soient marqués, qu'ils rentrent en amour et pas en savoir. Par exemple, si nous prenons les photos que je vous ai envoyées, sur celles où il y a plusieurs de nom de plantes, ce sont des personnes différentes qui ont écrit, donc ce sont des écritures différentes et c'est formidable.

BO : Qu'est-ce que ça crée pour vous d'avoir des écritures différentes ?

FS : Chacun laisse sa propre trace grâce à sa propre écriture. Je ne veux pas dire que chacun devient artiste mais je pense que la plupart des gens qui ont écrit reviennent le lendemain ou le surlendemain soit avec leurs enfants, soit avec leurs parents, soit avec leurs amis en expliquant qu'ils ont fait ça eux-même. Ce qui m'intéresse dans ce projet c'est la triangulaire : les plantes, les noms, les gens. Il y a une sans arrêt une circulation entre les trois. Quand il y a la plante, nous lui donnons un nom et si nous lui donnons un nom c'est que nous pouvons le partager avec quelqu'un d'autre. Ce quelqu'un d'autre nous pouvons parler avec lui, nous pouvons l'aider à identifier la plante, parler d'elle et ça n'en finit plus de tourner. Si la plante disparaît et que le nom reste, nous nous rappelons du nom et nous attendons que la plante revienne.

BO : Quelle peinture utilisez-vous pour que les noms restent ?

FS : J'en utilise plusieurs, parfois de la peinture du commerce mais avant j'utilisais des bombes que m'avait fourni la mairie de Nantes. La peinture tenait très longtemps. Pendant un moment, j'ai mis de l'acrylique non diluée mais ça durait aussi trop longtemps. Donc actuellement, je fais plutôt de la peinture à base de gomme arabique ou à base de fromage blanc et de blanc de meudon, je fais des essais.

BO : Combien de temps la peinture reste à peu près ?

FS : À peu près trois mois mais parfois, j'ai la déception que ça parte au bout d'un peu plus d'un mois et quelques fois, la peinture n'est pas assez diluée et ça peut mettre jusqu'à un an à se dissiper. À la fin de l'année, il n'y a presque plus rien. Il faut que cela reste car c'est un sacré travail. Je fais des sorties publiques lorsque je suis achetée par les villes, les associations, les médiathèques. Au début je réalisais mes écrits à la peinture et je demandais l'autorisation à chaque fois aux villes. Maintenant lorsque j'interviens seule je prends un peu de lest. Je crois que la plupart des gens qui ont repris mon idée ont écrit à la craie quelques uns au posca.

BO : Vos actions sont donc légales ?

FS : Oui, je propose aux associations et institutions qui me font venir de demander l'autorisation à la ville. C'est un concept qui a tellement de succès que je me dis qu'il génère une tolérance. Au début, on me demandait d'utiliser de la peinture biologique et je l'ai pris au sérieux. Lorsque l'on voit qu'il y a vingt centimètres de bitume, et des peintures polluantes... leur requête m'apparaît peu cohérente !

BO : Pensez-vous que vous vous rapprochez d'une démarche de street artiste ?

FS : Oui. Vous voyez les graffeurs, ceux qui écrivent juste leur signature ? Cela pourrait sembler un peu brutal et pas toujours joli. Quand ce sont des écritures d'enfants, elles ne sont pas toujours belles. Mais si on change notre regard, cela devient beau. C'est-à-dire que nous soulignons le monde. Quand je vois comment Philippe Chevrin [street artiste] a entouré de sa dentelle de Reverse Graf les noms que j'ai inscrit, c'est de toute beauté et ça les met en valeur. Je me suis donc appliquée pour écrire. D'ailleurs, je ne sais même pas si c'est moi qui ait écrit tellement je trouve l'écriture jolie. Ce qui est particulier dans ma démarche, c'est qu'il y a d'autres personnes qui peuvent écrire. Ce que je trouve touchant, c'est qu'il y a de belles écritures et il y en a qui le sont moins. [...] les écritures des autres enfants sont chaotiques : il y a des grosses lettres, des petites... : c'est cela qui est joli : ça vit !

BO : Je vois aussi qu'il y a eu des dessins qui ont accompagné les écritures.

FS : Oui ce sont ceux d'un ami qui avait fait une série de dessins lors des premières sorties avec nous. [...] Moi je ne fais pas ce travail de mise en forme, le plus gros de mon travail est plutôt de m'occuper des gens et des plantes. J'aime déléguer. J'essaye juste d'avoir une jolie écriture. Je pourrais faire ce travail de mise en forme mais c'est une énergie supplémentaire que j'ai moins. Je trouve que je m'occupe du lien entre les plantes, les noms et les gens. Je suis dans une idée de transmission.

BO : Mais pas jusqu'à dire que vous êtes dans une démarche pédagogique ?

FS : Si quand même, cela me fait plaisir mais l'aspect pédagogique n'est que de 20% ou 30% de mon travail. Il n'est intéressant que s'il est vivant, s'il est beau. c'est à dire que le savoir pour le savoir, s'agissant de transmission, ne me suffit pas. Je veux qu'il y ait une magie qui s'inscrive parce que je suis conteuse. Un conte fait autre chose qu'apporter les images d'une histoire. Il ouvre des espaces, et le but c'est d'ouvrir. Également je connais toutes les photographies que j'ai des actions : je sais qui les a prises, je sais dans quel cadre elles ont été prises et c'est ça qui m'importe beaucoup, ce n'est pas pédagogique, ce n'est pas artistique, c'est encore autre chose !

Un acte écologique ?

BO : Pourquoi est-il utile selon vous d'informer avec l'écriture, avec les noms des adventices ? Pensez-vous que c'est un acte écologique ?

FS : Je ne sais pas si c'est directement un acte écologique mais par exemple, Camus disait que : « Mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde. » C'est-à-dire que nommer les choses, ça fait prendre conscience, ça fait reconnaître et ça nous rend humains. Inventer ce concept a changé mon regard. Sur les trottoirs du bitume on s'ennuie... or quand on s'éloigne du centre ville où toutes les plantes sont nettoyées, d'autres plantes poussent et il y a une vie tout le temps qui change sans arrêt. Ce ne sont pas les mêmes au printemps, certaines poussent à l'automne, elles dessèchent, en hivers certaines restent un peu... c'est toute une vie et donc c'est nommer la vie. C'est le nom des choses et c'est donc aussi la parole. Nommer les plantes, c'est les baptiser, les reconnaître.

BO : Les gens en général, ne les reconnaissent pas d'eux-mêmes ?

FS : Non pas spécialement, certains vont s'y mettre mais dans les villes, il n'y a plus beaucoup de plantes. J'ai joué à Aubervilliers il y a un mois et dans les rues où nous sommes passés, il n'y avait plus que cinq sortes de plantes. Ce n'est pas beaucoup. À force de les couper, on ne garde que les plus costauds.

BO : Pensez-vous que des plantes se raréfient ?

FS : Oui, il y a un manque de diversité. Si nous nommons les plantes, nous les reconnaitrons, nous y ferons attention et nous les accepterons.

BO : Pour vous, est-ce l'impact que cela peut avoir sur vos participants ou bien sur les spectateurs qui croisent votre action ?

FS : Oui, je pense. Il y en a que cela énerve car ils sont absolument contre. Dans ma génération, juste après mai 68, c'était la naissance du bio. Les idées écologiques d'aujourd'hui sont celles d'il y a quarante ans. Quand j'ai lancé *Belles de bitume*, je me suis rendue compte que nous en étions encore à ce stade. La génération de mes parents était moderniste. [...] Je suis revenue à la génération de l'herboristerie de ma grand-mère.

BO : Qui sensibilisez vous le plus en écrivant selon vous ? Des enfants ? Des adultes ?

FS : Plutôt les adultes. Et notamment ceux qui sont déjà sensibilisés. Je pense que cette action, en ouvrant nos regards, contribue d'autant plus à cette sensibilisation. Certains sont énervés en revanche, car ils ont appris qu'il fallait être moderne, et couper les plantes [...] les mauvaises herbes n'ont pas d'allure selon eux. Je crois que ces mentalités vont changer.

BO : Pour vous, écrire dans l'espace urbain permet de sensibiliser ces personnes mécontentes ?

FS : Oui. Cela ne va pas leur plaire mais ça va faire vibrer quelque chose car je crois qu'il y a une prise de conscience des plantes. Cela fait prendre aussi conscience du fait que la rue est à nous. On marche chez nous, on marche sur notre planète, on est chez nous. Je dis ça parce qu'on était en train de perdre un espace qui était le nôtre. [...] Cette action permet de prendre possession de notre espace public parce que le public c'est nous.

BO : Nous avons parlé de contes, mais est-ce qu'il vous arrive de créer vos propres poèmes autour de cette action ?

FS : Je raconte des contes qui sont plutôt traditionnels comme « L'histoire du plantain », « l'herbe à cinq coutures », c'est un texte qui fait partie des légendes bretonnes. Donc je raconte une histoire sur une plante, en introduction de la déambulation, je raconte le conte traditionnel de l'arbre à deux branches. C'est un arbre à deux branches où l'une donne des bons fruits et l'autre des mauvais. Quand je fais mon spectacle sur les petites plantes, j'introduis sur les arbres et sur le vivant. Je pars d'histoires larges et globales, je parle des arbres les plus vieux, des arbres les plus hauts. Si j'attaque tout de suite par les petites

plantes, cela a moins d'intérêt alors que si j'attaque sur ce vivant incroyable, cela relie et cela donne leur dimension aux plantes. Je raconte ce conte de l'arbre aux deux branches parce que parfois, quand je vais sur les réseaux sociaux, quelqu'un prend la photo d'une plante et se demande ce que c'est. Les autres répondent qu'il faut l'arracher parce que c'est une plante poison dangereuse. Du coup je leur explique que si on arrache celle-ci, il faut aussi arracher les autres. C'est peut-être ce qu'il se passe actuellement avec la COVID, nous voulons que tout soit bien ! Nous traitons avec beaucoup d'antibiotiques, nous coupons les mauvaises plantes, nous supprimons tout ce qui est « mal », nous nous débarrassons de la mort et nous ne gardons que la vie mais ça ne marche pas.

BO : Pourquoi ça ne marche pas selon vous ?

FS : Parce que le monde, c'est un équilibre. Nous supprimons les mauvaises herbes, c'est dans le même esprit que de supprimer les herbes poisons. Par exemple la *Datura Stramonium*, nous ne pouvons pas la prendre en plante mais elle sert en homéopathie. Nous en faisons des cigarettes pour les asthmatiques. C'est quand nous la buvons en tisane qu'elle est mauvaise. Nous ne pouvons pas refaire l'équilibre du monde. Par exemple pour faire des médicaments, nous avons pris des plantes pour en extraire un principe actif. Nous avons découvert dans la Reine des prés ou dans le Saule, une molécule qui s'appelle l'acide acétylsalicylique et à partir de cela, a été créée l'aspirine. Nous avons fait cela avec plein d'autres plantes. Nous resserrons notre monde dans une sorte de précision qui est peut être trop pointue et trop loin du vivant. Quand nous disons qu'il y a des plantes invasives, c'est que la nature s'organise toute seule. Il y a sûrement une raison qui est peut être celle d'un rééquilibrage de la Terre. Elles sont là parce nous les avons créées. Si nous coupons toutes les plantes sur les trottoirs, les plus fragiles vont disparaître et les autres vont devenir des invasives. Nous sommes en train de déséquilibrer le monde.

BO : Oui parce que les plantes « parlent » entre elles. L'une n'est pas là sans une autre.

FS : Oui, il y en a qui sont parfois les unes avec les autres. Il y a plein de choses à découvrir. Comme pour les forêts, nous découvrons qu'elles fonctionnent en tant qu'entité. Les arbres fonctionnent pour l'espèce. Je crois que c'est nous qui fonctionnons comme des individus. Ce n'est pas mal, c'est une lourde charge d'être un individu. J'imagine qu'un arbre abattu n'a pas de « chagrin » car tous les autres de son espèce restent.

Entretien avec Anouck Durand-Gasselin Le 16 novembre 2020.

Anouck Durand-Gasselin a commencé sa carrière d'artiste en tant que photographe. La forêt devient rapidement son lieu de prédilection pour créer. Sa démarche artistique principale se caractérise par la récolte de champignons ainsi que d'autres éléments naturels tels que des bois de cerf qu'elle emporte dans son atelier. Le temps est une notion fondamentale dans ses travaux, notamment puisque le point de départ de toutes ses œuvres est le déplacement et puisqu'elle se sert du vivant dans ses créations. Le médium qu'elle affectionne est l'installation ayant une esthétique scientifique.

L'entretien s'est effectué par téléphone et la discussion s'est essentiellement concentrée sur l'aspect des champignons qu'elle affectionne particulièrement dans son travail. C'est avec justesse et respect qu'Anouck Durand Gasselin se saisit du vivant afin de créer, ou de laisser se créer un univers autour de la forêt.

I-Processus de création.

Anouck Durand-Gasselin : : Je voulais juste vous dire qu'une vidéo vient de sortir dans laquelle je présente une conférence. C'était il y a quinze jours dans le cadre d'une soirée qui s'appelle « Les rencontres lasers » qui sont destinées à des rencontres spécifiques entre art et science. Ces soirées sont organisées depuis plusieurs années par une structure qui s'appelle Leonardo/Olats [Observatoire Léonardo des Arts et des Techno-Sciences], Annick Bureaud, sa directrice m'a invitée cette année. Deux projets arts et sciences y sont proposés. J'ai expliqué mon travail au cours de cette rencontre et c'était durant le couvre feu. Les temps d'échanges et de dialogues ont donc été réduits mais j'ai présenté ma démarche autour des champignons accompagnée d'un pédologue qui est un scientifique spécialisé dans l'étude des sols. Tu verras sur la vidéo, il y a l'ensemble de mon travail depuis dix ans sur les spores et sur les toutes les nouvelles recherches que j'entreprends avec le mycelium. Elles sont encore balbutiantes pour le moment.

...

Blandine Olivier : Je voulais commencer te demander si la marche faisait totalement partie intégrante de ta démarche artistique ou si tu la sépare vraiment de ton travail plastique.

ADG : Non je ne la sépare pas, en revanche, je ne l'ai pas encore mise en forme. Je pense notamment à organiser des excursions en forêt avec des publics afin qu'ils puissent connaître et reconnaître les champignons par exemple. J'en fait beaucoup à titre personnel mais ce n'est pas devenu une forme artistique. Je dirais que c'est constitutif de mon travail, c'est un socle d'inspiration mais sans

être devenu une forme en soi comme on pourrait le dire pour les artistes marcheurs qui travaillent vraiment en marchant, avec la performance. La performance est un médium que je n'explore pas spécialement. Je travaille beaucoup avec la trace par la photographie, par l'objet ou l'installation. En revanche la marche fait vraiment partie de ma création.

BO : Peux-tu m'en dire plus à ce propos ?

ADG : Peut-être qu'à la place du terme de la marche, j'utiliserais celui du déplacement. Je me suis rendue compte que le mouvement en voiture, en transport, est aussi très important notamment le départ du point A jusqu'au point B. J'habite à Paris et j'ai commencé ce travail autour des champignons dans cette ville, ce qui est assez antinomique et étrange. J'avais besoin d'aller en forêt et donc, le fait de sortir de Paris, de la mégapole et d'aller dans la forêt, dans l'espace naturel, constituait une sorte d'acte, non pas de provocation mais d'émancipation et de libération. C'est également un retour aux sources et un déplacement que j'ai répété énormément de fois sous plusieurs formes. Je pars à pied, en vélo, en voiture et avec tous les moyens qui me sont donnés. Au fur et à mesure que j'arrive dans la forêt, j'ai cette impression que le déplacement se ralentit. C'est le fait de quitter les grands axes, d'arriver sur les petits chemins... Quand je suis sur ces petits chemins pour aller chercher les champignons, il faut que je sorte de la voie qui est tracée. Il est très important de quitter les sentiers battus au sens propre comme au sens figuré pour se mettre à dériver dans le bois. La dérive n'est plus du tout liée au chemin qui est tracé mais liée à celle de l'analyse de l'écosystème. C'est-à-dire le type d'arbre, le type de mousse, l'orientation que j'ai par rapport au sud ou au nord. Est-ce un écosystème favorable pour les champignons et vais-je en trouver ? L'odeur va aussi beaucoup me guider dans le sous bois. Ce n'est donc pas seulement la marche mais toute cette démarche.

BO : Si je comprends bien, tu fais une grande recherche car tu ne vas pas trouver les mêmes champignons partout ?

ADG : Oui c'est ce que je développe de plus en plus. C'est-à-dire que je développe ma capacité d'analyse de l'endroit où je me trouve pour trouver des éléments intéressants. C'est une exigence très intense avec la nature parce que, quand nous vivons au même endroit, nous connaissons les espaces et nous y retournons. À Paris j'ai analysé ces espaces et je sais que je vais trouver tel sorte de champignon à tel moment et à tel endroit. Je me déplace beaucoup et je cherche toujours où que je sois en France. Je ne connais pas encore les autres écosystèmes. Ce qui est intéressant est qu'il existe des champignons partout que ce soit en ville comme dans les bois. J'ai fait des cueillettes de coprins pour toute la série noire au pieds des arbres près du grand Palais et au bois de Vincennes par exemple. À mon atelier, il y a une souche morte et régulièrement je ramasse des champignons pour mes sporées. C'est très intéressant car cela

m'a beaucoup questionné sur l'idée reçue que nous avons de la séparation de l'artificiel et du naturel. Il y aurait en ville un espace artificiel qui serait contrôlé, maîtrisé, fabriqué et il y aurait les forêts et les autres espaces naturels ou tout semble libre. Il s'agit vraiment d'une idée reçue, c'est un cliché contre lequel il faut lutter. En effet, il y a une interaction permanente entre les deux espaces plus ou moins importante parce que nous laissons plus ou moins de place à l'un ou à l'autre selon les équilibres. Les champignons sont vraiment les organismes par excellence pour ça.

BO : À ce propos d'ailleurs des marches et peut-être des champignons qui sont des organismes vivants, est-ce que tu penses que la notion de temps est importante dans ton travail ?

ADG : Oui, j'ai un rapport au temps qui est très particulier et très long et avec beaucoup de répétitions. Il y a cette idée d'être en boucle, de revenir aux mêmes endroits plusieurs fois avec de petites variations pour arriver à construire un propos qui se traduit beaucoup dans mon résultat plastique. C'est-à-dire que j'ai souvent le même légèrement différent. C'est très important.

BO : L'utilisation des champignons est impressionnante. D'ailleurs, pourquoi cette passion pour les champignons ? Qu'est-ce qui t'as intéressé particulièrement ?

ADG : J'ai une démarche de photographe. Quand j'étais aux Beaux-arts, j'ai travaillé la photographie sous tous les angles, avec toutes les techniques, aussi le noir et blanc. J'ai découvert le numérique et c'est cette technologie qui m'a engagée. J'ai eu mon diplôme en 1999 donc, j'étais vraiment sur la première vague numérique. Nous avions des capteurs à un million de pixels, l'année d'après à dix millions de pixels. Pendant dix ans, j'ai eu la possibilité de suivre cette évolution technologique. J'ai aussi vu l'évolution des impressions jet d'encre et les différents supports tels que les transparents, les voilages... je les ai tous essayés. Les impressions n'étaient pas encore bien stabilisées, elles étaient encore assez expérimentales. Puis, j'ai acheté un appareil de qualité, un ordinateur... j'avais acquis toute la machinerie pour que cela fonctionne et j'avais réussi à produire de très grands formats qui étaient des photos de tapis dans la forêt. Il s'agissait de tapis d'orient que je transportais la forêt, dans différents endroits. J'ai analysé l'histoire des motifs puis j'ai cherché à les associer à un paysage. J'ai réalisé une série d'une dizaine de photos qui m'a pris plusieurs années car ce travail était minutieux. Je suis arrivée à produire de très grandes images, dans la veine des photographies-tableaux, qui nécessitaient des moyens technologiques assez importants ainsi que de stockage et de budget. Quand je suis arrivée à Paris, j'ai renoncé à toute cette pratique parce que j'ai senti le besoin de faire une rupture avec cette évolution technologique. Idéologiquement je ne la trouvais plus cohérente. J'avais besoin de revenir à un geste plus éthique, plus écologique et plus povera aussi. J'avais envie de produire des images d'une autre manière.

À Paris, chercher des champignons est devenu mon activité principale. Un jour j'ai fait une sporée de deux sortes de champignons différents, de deux espèces qui se ressemblent beaucoup mais une des espèces, lorsque la sporée est blanche, le champignon est toxique, et lorsque la sporée est crème, il est comestible. C'est de cette manière que j'ai fait mes premiers gestes de sporulation. C'est un geste que les scientifiques pratiquent mais aussi certains instituteurs à l'école. C'est un geste relativement enfantin et simple à faire. Les mycologues le réalisent pour passer les spores au microscope et c'est la forme de la spore qui permet son identification. À l'heure actuelle, on l'identifie avec l'ADN. Il y a vingt ou trente ans c'était encore avec la forme de la spore parce que chaque espèce a une spore de forme différente. C'est vraiment un geste de mycologue mais ils ne les conservent pas. Ils les mettent dans des pochettes en plastique et ne gardent que la poudre, pas la forme.

BO : Pourrais-tu m'expliquer comment cela fonctionne ? J'ai lu que tu prenais le chapeau du champignon mais ensuite, la sporulation se réalise-t-elle toute seule ?

ADG : Je ramasse le « fruit » du champignon. L'individu champignon est sous terre, on ne le voit pas. Le mycelium est un réseau de filaments blancs. Régulièrement, il fait ses « chapeaux » et ses « pieds » qu'on appelle des carpophores qui sont ses « fruits » pour se reproduire. Il éjecte ses spores au moment où il pense que c'est opportun : quand il est en danger, qu'il a froid. Il fonctionne un peu comme les végétaux et c'est ce qui est appelé le phénomène de survivance. Quand je coupe le champignon et que je le ramène, il se met à sporuler. Je l'installe dans mon atelier dans lequel il y a des conditions stables comme la température, l'humidité... je place le chapeau sur le support que j'ai choisi : papier photo, verre, aluminium... selon la relation avec l'histoire de la photographie que je veux créer. Puis, je le laisse vingt-quatre ou quarante-huit heures selon l'espèce et lorsque j'enlève le chapeau, une image est révélée et il s'agit du fruit de ce dépôt. Parfois, une certaine quantité s'envole dans l'air de la pièce et ne se dépose pas.

BO : J'avais une dernière question à propos d'un titre d'une de tes œuvres. Pourquoi *Sang d'encre* ? Où se trouve le rapport entre les spores et le sang ? Avec quels moyens as-tu conçu cette œuvre ?

ADG : Ce sont des spores d'un champignon qui se liquéfie. Il a une matière plus liquide dû au chapeau qui se décompose. Plastiquement, le rendu donne des traces très variées et j'ai découvert que le champignon consomme le papier. Le papier photo est vierge et blanc et est contrecollé sur dibond avant le passage à l'atelier. Ce sont vraiment les codes de la photographie contemporaine. Ensuite, je vais chercher le champignon et je le fais sporuler sur le support. Il y a aussi des matières et des couleurs qui naissent de l'interaction entre la chimie du champignon et la chimie du papier argentique qui créent des couleurs dorées

qui sont propres à cette rencontre. C'est assez subtil. Il y a des sporées où le chapeau se liquéfie complètement ; ce résultat ne me plaît pas donc je les efface en lavant le papier photo et je recommence. Je me suis rendue compte en les lavant, que le champignon consomme le papier. Il y a plusieurs niveaux de traces et ce phénomène s'est produit pour toute la série. Il y a deux espèces de champignons : le *coprin* et le *psathyrella*, deux espèces très proches venant des prés. En grande majorité, j'ai utilisé le coprin aussi appelé noir d'encre ou sang d'encre. Dans le cas de cette série, je l'ai nommé *Sang d'encre* parce qu'il y a plusieurs niveaux pour aborder le nom vernaculaire. Ensuite, cette appellation évoque aussi le noir, l'encre pour écrire et c'est aussi l'idée de se faire du sang d'encre. Ce nom correspond à la situation dans laquelle j'ai créé cette série mais c'est en arrière plan. Il y a toujours un côté assez personnel mais il est caché. Ce n'est pas quelque chose que je montre. Je n'en parle pas beaucoup mais il est vrai que dans la série *Sang d'encre*, j'aime le dire parce que c'est à la fois le nom de ce champignon, aussi cette expression et c'est pour ces deux raisons que je l'ai choisi. J'aime les choses à plusieurs niveaux, ambiguës et flottantes. C'est une série qui comporte presque deux cents formats. Je présente plusieurs versions d'installations. Ça fait un petit moment que je ne l'ai pas remontrée... C'est modulable et c'est un travail qui est tout le temps en cours. Je refais souvent des sporées.

BO : C'est cette idée de boucle et de répétition comme tu me le disais au début ?

ADG : Voilà c'est un cycle.

...

BO : Est-ce que tes sporées se dégradent au fil du temps ?

ADG : La matière en soi ne se dégrade pas. Ce n'est pas comme une moisissure mais comme une graine. En revanche, il peut y avoir des insectes, des mouches ou des asticots qui tombent du chapeau du champignon, qui consomment la matière et qui modifient le dessin.

BO : Cette partie t'intéresse-t-elle ?

ADG : Oui totalement ! Après je mets en place deux moyens qui mettent en dialectique cette question. Dans le premier cas, je fabrique des boîtes de stockage non-étanches pour y mettre toute ma collection. Je les ferme uniquement pour les protéger de la poussière donc, il peut tout de même y avoir une part de hasard qui s'y invite comme lorsque d'autres êtres vivants viennent modifier l'œuvre. Lorsqu'il y en a en terme d'image que je trouve incroyables ou bien que j'ai une exposition à faire, que je vais pouvoir transporter mes travaux voire les vendre, je les encadre. Dans ce deuxième cas, l'encadrement à une fonction de conservation de la matière vivante. *A priori*, lorsque la matière est encadrées elle

ne se modifie plus. Pour l'instant, j'ai treize ans de recul sur les œuvres que j'ai vendu ou que j'ai chez moi en sachant que le processus fait partie de la pièce. De plus, cette matière est auto-agrippante, elle ne tombe pas sauf quand il y a une grande épaisseur.

BO : À l'inverse de toi, je travaille avec les moisissures. La matière a cette tendance à s'envoler. Je pensais qu'il en était de même pour les champignons.

ADG : Les champignons que j'utilise n'ont rien à voir avec les moisissures (qui en sont aussi). C'est pour cette raison que je le précise bien tout de suite. Les champignons qui font un chapeau, que l'on nomme basidiomycètes ne sont pas du tout de la même famille que les moisissures. Ils ne se reproduisent pas de la même manière. De plus, c'est surtout l'imaginaire de la forêt qui m'intéresse. En ce moment je commence à travailler la myciculture de champignons basidiomycètes et je constate qu'il n'y a pas beaucoup de productions au niveau artistique qui ont été effectuées avec ce champignon, alors qu'avec les moisissures, beaucoup plus de références existent. Le travail que j'effectue avec les spores n'évoluera pas comme une moisissure. L'image est fixée. Il y a des interactions avec d'autres êtres vivants comme avec des humains aussi. Pour certaines expositions, je ne mets pas d'encadrement, ou bien j'accroche de très grandes installations, et j'ai pu constater qu'il y avait eu des frottements. Il y en a certains que je garde dans le secret de la trace, au même titre de l'intervention de l'asticot ou de la mouche. Pour en revenir à la myciculture, j'essaie de cultiver des spores dans un milieu favorable afin qu'ils fabriquent de nouveau du mycelium. Je constitue une sorte de banque de graines. C'est mon challenge : à partir de cette banque de graines, je désire les faire germer et créer un cycle comme il est possible de le faire avec les végétaux. Il existe notamment une grande grainothèque en Russie dans laquelle des graines germent régulièrement pour que les espèces s'adaptent en permanence aux nouvelles conditions planétaires. Si une graine est gardée pendant un siècle dans une boîte, la plante aura du mal à repousser car elle n'aura pas pu s'adapter au fur et à mesure. À l'institut Vavilov, les graines sont semées en permanence et récupérées lorsqu'elles sont en mutation.

II- Un geste écologique ?

BO : Es-tu donc intéressée par les problématiques écologiques ?

ADG : Oui. Il y a une question que je me suis posée qui est : comment en art, je pouvais produire une œuvre qui soit écologiquement et éthiquement viable ? C'est-à-dire que dans le mode de production même de l'œuvre, et dans son mode d'exposition, soient contenues les idées de l'écologie ou de l'éthique, ou qu'il y ait une relation aux questions actuelles. La pureté n'existe pas et je me pose cette question dans mon travail, avec ma myciculture. Je questionne toujours les matériaux que j'utilise.

BO : Est-ce que c'est un peu en partie pour ça que tu utilises moins la photographie à proprement parler ?

ADG : La manière dont je faisais de la photographie avant nécessitait énormément de technologies et surtout de rentrer dans une idéologie de cette technologie. Si je voulais être performante, il y avait cette question et je rejoins beaucoup d'intellectuels là-dessus, je ne voulais pas adhérer à cette idéologie. Donc, même si je continue de faire de la photographie numérique, mon geste est beaucoup plus humble. La photographie me sert d'autant plus pour documenter le travail que j'effectue. Cela me permet de déployer la démarche de manière plus large que le seul objet esthétique que je produis avec les sporées.

BO : J'ai vu tout de même une œuvre qui différait dans ton travail que tu as réalisé avec Maylis Turtaut, peux-tu m'expliquer pourquoi tu es passée des champignons au végétal ?

ADG : J'ai travaillé avec d'autres choses que les champignons comme les bois de cerf. C'est tout l'univers de la forêt qui m'intéresse comme je te le disais. Ce sont aussi des organismes premiers qui m'interpellent : le champignon a plusieurs millions d'années, les mousses sont les premiers végétaux trouvés sur la terre ferme et ce sont d'abord ces végétaux qui colonisent la terre et qui permettent aux autres espèces de pousser. C'est un organisme très ancien. Nous trouvons aussi des bois de cerf depuis très longtemps. Il y a aussi quelque chose qui m'intéresse dans cette relation au temps et aux origines qui fait le lien entre ces différentes choses.

BO : Tu prends ces éléments comme un tout finalement ?

ADG : Oui. Pour la mousse, il m'avait été proposé de dessiner au sol et la contrainte était le végétal. Je n'avais pas envie qu'on confonde le champignon avec le végétal car ce n'est pas le même règne. Un règne a été créé pour les *fungis* il y a vingt ou trente ans et qui est séparé des végétaux. J'avais vraiment envie de travailler avec le végétal et c'est surtout Maylis qui m'a amené sur les mousses. Elle est artiste-jardinière. Au début, nous voulions en faire pousser mais tous les essais que nous avons effectués n'étaient pas concluants. Nous sommes donc allées en ramasser dans la forêt mais les arracher était compliqué pour moi. Quand je ramasse les champignons, je prends le « fruit » donc l'individu champignon reste, je ne le détruit pas. Alors que prendre les mousses, c'est les arracher à leur écosystème pour les installer dans un écosystème qui leur est étranger. Il était envisageable de le faire car cette installation était pour la nuit des musées, seulement pour une soirée. Donc nous avons arrosé les mousses, nous les avons entretenues, nous y avons fait très attention et ensuite, nous les avons relâchées en forêt pour qu'elles retrouvent leur écosystème. Je ne sais pas si elles ont toutes survécues mais il était très important que nous fassions cet effort. Si l'exposition avait duré deux ou trois mois je ne l'aurais pas fait ou

en tout cas, j'aurai cherché des solutions pour que la mousse reste vivante. Ce qui est un problème pour moi aujourd'hui, ce sont les artistes qui disent travailler avec le vivant et qui laissent mourir des choses dans leurs expositions. Pour moi ce n'est pas concevable tel quel. C'est-à-dire que ce travail doit être mis en dialectique, en question, que le spectateur regarde et sur lequel il peut réfléchir. Il n'est pas possible de s'affirmer en tant qu'artiste du vivant et laisser mourir les êtres exposés. Pour moi, ce n'est pas possible.

BO : J'ai vu aussi à ce propos que tu faisais des projections grâce à des rétroprojecteurs, qu'est-ce que ce médium change ? Quelle(s) nouvelle(s) perception(s) apportent-ils ?

ADG : Avec tous les autres formats, nous sommes à l'échelle 1 du champignon. Si j'ai un champignon qui fait cinq centimètres de diamètre, je vais le travailler sur un petit format et je vais montrer la matière même, la spore. En ce cas, je ne montre pas de photo de sporée. Je cherche vraiment à ce que les gens soient en contact avec la matière, c'est ce qui est vertigineux. Comme je travaille à l'échelle 1 du champignon, à un moment donné, la question de l'agrandissement s'est posée. Le rétroprojecteur me permet d'avoir cette double vision : à la fois l'objet lui-même, la spore posée sur le rétroprojecteur que l'on peut appréhender à travers la lumière (la poudre elle-même, la matière) et la projection. La projection au rétroprojecteur est intéressante car il n'y a pas d'intermédiaire, de pixellisation, de grain. C'est direct. C'est juste le jeu de lentille qui fait que tu as un agrandissement. Il y a une finesse de précision dans l'agrandissement qui est inégalée. Quand nous sommes dans ces installations, nous sommes aussi face à la performance de l'agrandissement, nous le vivons, nous pouvons l'appréhender. À la fois il y a l'objet à l'échelle 1 et son agrandissement. Je n'avais pas envie de renoncer à cette possibilité car nous sommes plus loin dans l'imaginaire.

BO : Le fait que tu utilises les rétroprojecteurs me fait penser, au niveau du rendu, aux images réalisées au microscope. Qu'en penses-tu ?

ADG : Il y a cette esthétique de la dimension scientifico-pédagogique. J'affectionne les connotations de ces outils et le rétroprojecteur suggère beaucoup cette démarche. De plus, il y a le son de la machine dans l'installation qui crée un écart qui s'accroît entre la sophistication de l'outil et la chose naturelle qui est là, amenée par tout ce dispositif que j'ai beaucoup développé ces derniers temps.

BO : Quels artistes t'inspirent ? Quelles sont tes références ?

ADG : J'ai découvert une installation de Jan Kopp que je trouve pertinente qu'il vient de réaliser en Ardèche avec une association qui s'appelle le sentier des Lauzes. M'ont aussi beaucoup influencée les artistes du Land art, toute cette lignée. Michel Blazy m'a beaucoup marqué, Hubert Duprat ! Avec les insectes...

Des photographes étant donné que je viens de la photographie comme Sophie Ristelhuebert. Sur la question du rapport de l'objet à l'image, Joseph Kosuth est important. Wolfgang Laib aussi. Je pense à Koishi Kurita, un collectionneur d'échantillon de terre qui réalise de grandes compositions très abstraites avec ses collections. Il tamise, les mets dans des petites coupelles ou récipients et fait de grandes installations géométriques avec. Il réalise des palettes de couleurs magnifiques. Gilles Clément est aussi quelqu'un que j'ai rencontré qui est important dans mon parcours. En ce moment je lis Vinciane Despret, une philosophe belge des sciences qui a écrit un livre sur les oiseaux. Je lirai bientôt Bruno Latour, Dona Haraway, et Baptiste Morizot.

Je voulais aussi te parler d'une pionnière de la photographie, une anglaise qui travaillait dans les années 1840. J'aime la citer d'autant plus qu'il n'y avait pas beaucoup de femmes photographes au XIXe siècle. Elle s'appelait Anna Atkins. Elle a créé les premiers herbiers en cyanotype. C'est le premier livre en pièce unique réalisé par une photographe. Il y a eu William Henry Fox Talbot un petit peu avant et Anna Atkins à peu près à la même période a fait un herbier d'algues. Il est souvent montré à Paris Photo. Il y en a quelques exemplaires, elle en a fait plusieurs mais très peu et il est possible de voir quelques pages ouvertes de l'original. Beaucoup de gens font des herbiers en cyanotype aujourd'hui. J'apprécie aussi le travail de Karl Blossfeldt. Ils connaissaient bien les plantes, ils étaient des botanistes et aussi des photographes, cette position m'intéresse. Anna Atkins ne se disait pas photographe et Blossfeldt était enseignant. Il a fondé la photographie du végétal et des graines donc tout ce que tu as vu après, tu as l'impression de l'avoir déjà vu. Je regarde beaucoup du côté des pionniers car les supports que j'utilise pour les sporées sont beaucoup en lien avec l'histoire de l'image.

