



HAL
open science

Interfaces avec les utopies contemporaines de l'écologie : éprouvement et chemins de luttes

Camille Alquier-Azan

► **To cite this version:**

Camille Alquier-Azan. Interfaces avec les utopies contemporaines de l'écologie : éprouvement et chemins de luttes. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04471630

HAL Id: dumas-04471630

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04471630>

Submitted on 21 Feb 2024

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.

Camille Alquier-Azan

Master II
Recherche – Arts Plastiques
et Création Contemporaine

Interfaces avec les utopies
contemporaines de l'écologie :
éprouvement et chemins de luttes

Sous la direction de
Jean-Marie Dallet

Art informatique, philosophie, poésie, politique

*On est assis sur de la
faïence, c'est pas anti-
confortable, mais au
bout de deux heures,
c'est dur vous savez.*

Jean-Pierre Raynaud

Merci au département Arts
Plastiques de la fac Paris 1
Panthéon Sorbonne pour
avoir permis une liberté
totale sur le choix du
médium et du sujet.



Merci à toutes les personnes qui m'ont
soutenu(e) et/ou qui ont débattu régulièrement
avec moi, ce qui a permis le sentiment d'utilité
dans la recherche, et largement contribué
à la construire. Entre autres,
Ad, Da, Em, Lo, Mi, El
et Va, Or, Si, No, Ch
– *Ada aime le miel et va au cinoche.*



*Texte rédigé en
écriture inclusive.*

Sommaire

Introduction.....	p. 5
● I. Concilier principes écologiques et pratique informatique.p. 8	
● 1. Quelques concepts actuels autour de l'« écologie ».....	p. 8
2. Œuvres informatiques et valeurs artisanales.....	p. 14
● II. S'éprouver soi-même.....	p. 46
● 1. <i>Projet de l'Autorencontre</i> : le souci de soi.....	p. 46
2. La maison comme extension de soi, pour un retrait stratégique.....	p. 74
● III. Se confondre, intervenir.....	p. 87
● 1. Interactions « spontanées ».....	p. 87
1.1. <i>Intimate Field Simulator</i> : poétique des territoires.....	p. 87
1.2. L'« activisme attentionnel ».....	p. 123
2. Espaces « a-fonctionnels » pour les non-humain.es ?.....	p. 133
2.1. <i>Le Bloc blanc</i> : l'exemple de la jachère.....	p. 133
2.2. <i>Terra.samples</i> : l'île déserte et ses droits.....	p. 154
● IV. Les « écologies expérimentales ».....	p. 178
● 1. Collectifs et centres d'art.....	p. 178
2. <i>Le Bar des Fictions</i>	p. 195
Ouverture concluante : un voyage à conter.....	p. 207
Bibliographie/Sitographie.....	p. 211

Introduction

Il apparaît que l'écologie, étymologiquement *oikos logos* en grec ancien, « le discours de la maison », concerne, en tant qu'ensemble de valeurs intrinsèquement liées à un mode d'être, de nombreux aspects de la vie quotidienne. Dans le rapport philosophique (quels nouveaux regards adopter en relation avec les problématiques actuelles), matériel (comment utiliser le moins de ressources possible au mieux possible), corporel et psychologique (éventuellement quels efforts fournir, quel argent épargner pour préserver la santé de son corps et de son esprit), politique (à quels systèmes de production participer ou pas et quelles luttes mener), ou encore poétique et artistique (construire des idées qui témoignent du caractère expérimental, en cours, de la réflexion). Beaucoup de théories de l'écologie aujourd'hui s'inscrivent dans la continuité de la philosophie de l'écologie profonde, amenée par Arne Naess, qui a notamment pour objet la défense des éléments

vivants et abiotiques en tant qu'ayant une valeur intrinsèque au sein d'écosystèmes, et ne devant pas être considérés pour leur seule utilité dans des activités humaines¹. L'étude de plusieurs développements de pensée m'a amenée à analyser leur dimension utopique, et donc des solutions enthousiasmantes, théoriques et certaines de leurs limites, partant de propositions artistiques. Dans un premier temps, cette recherche portera donc sur divers raisonnements contemporains autour des théories de l'écologie, le caractère militant d'œuvres informatiques « modestes », mon travail plastique étant majoritairement des interfaces programmées interactives, pour ensuite se pencher plus en profondeur sur les projets et leurs thématiques. Le cheminement de pensée suivra donc ensuite, à partir d'une réflexion alimentée par divers points de vue, une trajectoire spectrale d'abord poétique et centrée sur des ressentis individuels, jusqu'à aborder des actions politiques. Ainsi la recherche se précisera dans un deuxième temps sur la question d'un certain rapport à soi-même avant de considérer un rapport à l'autre, à travers le concept philosophique de souci de soi et celui de la maison comme extension de soi et lieu de liberté, et interrogera la

1. Arne Naess, « Le mouvement d'écologie superficielle et le mouvement d'écologie profonde de longue portée, une présentation », in dir. Hicham-Stéphane Afeissa, *Une écologie pour la vie*, Paris, Seuil, 2017, pp. 99-109.

pertinence d'un retrait temporaire des sphères politiques. Dans un troisième temps, elle abordera les impressions résultant d'interactions avec les autres habitant.e.s au sein d'un même lieu de vie, en relevant des visions oisives du rapport écologique à soi-même et au bain immédiat dans lequel on évolue, en passant par la recherche du « non spectaculaire » pour s'opposer aux systèmes majoritaires de diffusion de l'information contemporains. La réflexion s'orientera sensiblement vers des actions de plus en plus frontales et concrètes (dans une certaine mesure toujours poétiques), menées pour la défense et les droits des victimes non-humaines et humaines occasionnées par la recherche de gain et l'exploitation extrême des ressources. Pour finir, il sera question dans un quatrième temps de lieux dans lesquels sont possibles des expérimentations à la fois artistiques et sociales, et relevant d'un souci des manières écologiques de faire collectif, imaginaire et projet. « Nouvelles pratiques sociales, nouvelles pratiques esthétiques, nouvelles pratiques du soi dans le rapport à l'autre, à l'étranger, à l'étrange : tout un programme qui paraîtra bien éloigné des urgences du moment !² », comme on disait en 1989.

2. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 71.

● I. Concilier principes écologiques et pratique informatique



1. Quelques concepts actuels autour de l'« écologie »

On voit aujourd'hui à partir du concept d'écologie plusieurs développements différents, cherchant à définir une manière d'être et d'agir le plus cohérente possible au regard des valeurs qui la sous-tendent. Il semble qu'on ne peut pas vraiment parler d'écologie avec des notions, aussi nécessaires soient-elles, *strictement* matérielles (c'est-à-dire, par exemple, combattant la surproduction, la pollution, les transports minant les écosystèmes, etc.). « Bien qu'ayant récemment amorcé une prise de conscience partielle des dangers les plus voyants qui menacent l'environnement naturel de nos sociétés, elles se contentent généralement d'aborder le domaine des nuisances industrielles et, cela, uniquement dans une perspective technocratique, alors que, seule, une articulation éthico-politique – que je nomme écosophie – entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine, serait susceptible d'éclairer convenablement ces questions.³ » Le principe d'écologie prend sa source idéologique dans l'attention à la qualité des relations que l'on vit pour elles-mêmes, qu'elles soient personnelles, interhumaines, interspécifiques,

3. *Ibid.*, p. 12-13.

à l'abiotique ou matérielles, ce qui implique une attention et un soin à un espace dans sa globalité. Félix Guattari semble proposer trois angles d'attaque, considérés par d'autres penseuses comme intrinsèquement liés et donc non séparables en plans différents. « [...] la qualité de notre existence dépend du soin que nous prendrons de la qualité des relations qui tissent simultanément notre environnement et notre être. Ce souci relationnel marque la différence entre ce qu'Arne Naess a baptisé l'écologie "profonde", en l'opposant à l'écologie "superficielle"⁴ ». On entend dans « souci relationnel » non pas le souci d'une relation entre entités, qui seraient les êtres humains et la nature, avec une attention humaine à prendre soin de son environnement en tant qu'un objet extérieur, mais plutôt celui des relations à l'intérieur de ce qui constitue l'endroit où l'on est, et que l'on participe à faire exister sur le même plan que les autres éléments occasionnant des jeux d'interactions. « De même que l'individu est imprégné corporellement par les milieux sensibles (air, chaleur, lumière, odeur, etc.), il est aussi enveloppé par les milieux sociaux. L'immersion affective ne se limite pas à son appartenance à l'environnement. Elle définit le mode général de l'être-dans-le-monde qui transcende la division entre

4. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 165.

nature et société.⁵ » Le concept de « relation à l'environnement » pouvant ainsi poser problème, dans la mesure où on y comprendrait une séparation puis une rencontre, alors que le fondement même de l'écologie profonde repose sur l'idée du bain constant où surviennent des événements interdépendants et fusionnels. « Ce n'est pas la relation frontale du moi et du monde qui importe ici. C'est avant tout cette situation présente comme expérience première et englobante dans laquelle quelque chose comme une relation sujet-objet peut ensuite avoir lieu. Le sens primordial de tout phénomène n'est donc ni interne (ses propriétés), ni externe (ses relations), il est médial (sa position au sein d'un milieu). [...] L'éco-phénoménologie des ambiances tente ainsi de respecter le mode d'être mersif du vivant, de mettre en avant l'*inscription dans* plutôt que le *rapport avec*.⁶ » On relève l'importance donnée à l'« expérience », et qui constitue à mon sens un premier acte concret (physique), pas seulement idéologique, qui modifie le fondement d'un rapport à soi dans un bain informationnel. Pour Bruce Bégout, ce qui est donné dans l'expérience a valeur d'immédiateté, qui ne peut être déconstruite, et il s'oppose à la conception de Marx ou Freud pour qui elle était

5. Bruce Bégout, *Le concept d'ambiance – Essai d'éco-phénoménologie*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2020, p. 354.

6. *Ibid.*, p. 39.

toujours considérée comme le produit d'une médiation⁷ (c'est-à-dire que ce qu'on perçoit dépend d'un implicite, qu'il soit dans un rapport social de domination ou inconscient)*. Bruce Bégout propose une conception de l'« ambiance », à comprendre comme l'*ambiens* (du latin, « ce qui entoure ») : il y voit l'expressivité immédiate qui constitue le contact premier à l'espace hors de soi en tant que tout. Ses composantes, si découpées à des fins d'analyse, perdent de leur substance, car celle-ci est constituée aussi bien des influences présentes dans cet espace⁸. On désignerait donc fondamentalement écologique un mode de se sentir être, et d'être, conscient de soi-même à l'intérieur ce qui constitue l'espace dans

7. Bruce Bégout, « Bruce Bégout : éco-phénoménologie des ambiances » (conférence), Master Class Philosophie de la Psychiatrie, S01E01, 05 février 2021. Accessible en ligne. URL : https://www.youtube.com/watch?v=qTmQ8X_iisE, consultée le 27/03/2023.

* Entre parenthèses, iel est intéressant.e de noter – pour un prochain débat – la « position anticlasse » de la philosophie écologiste profonde (Arne Naess, *Op. Cit.*, p. 102), qui cherche *idéalement* une absence de classe, posant éventuellement la question d'un risque d'effacement de certaines réalités sociales : « Les [] principes [de l'écologie profonde] recommandent également la plus grande prudence à l'endroit de plans prospectifs omni-englobants, à l'exception de ceux qui sont compatibles avec une diversité large et élargie, étrangère aux classes » (*Ibid.*).

8. *Ibid.*

lequel on est, optant le plus possible pour la qualité des interactions même si cela demande des efforts. Idées présentes depuis la nuit des temps, mais qui trouvent aujourd'hui l'espace et le moment d'exister sous forme d'urgence, dans la mesure où une plus grande sensibilité à l'être ensemble pourrait faire barrage à des comportements destructeurs intéressés par la quantité et le profit, mais aussi sous forme de *mouvement*, derrière l'idéologie et le mot « écologie », ce qui relève d'une grande importance du point de vue du collectif. Néanmoins, ces conceptions viennent d'une volonté *utopique* de solutionner les problèmes, qui par son idéologie poussée à fond aurait le pouvoir de transformer des comportements, plus enclins à accueillir la différence sans l'assujettir. Et toute imagination de scénarios magnifiques emplit la penseuse, le penseur d'un espoir joyeux, mais cependant construit sur le constat blessant d'une profonde tristesse. « Les *utopies* consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. [...] C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la *fabula*.⁹ » En leur qualité d'utopie,

9. Michel Foucault, *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines* (1966), Paris, Gallimard, 2021, p. 9.

elles sont donc un but vers lequel tendre, mais cependant jamais absolument atteignable, car la théorie, le langage, la *fabula* ignorent – légitimement, en tant que tel.le.s – que certains choix ne peuvent pas les suivre en pratique, si l'on prend seulement l'exemple de l'exploitation des ressources nécessaire au mode de vie majoritaire occidental. Iel s'agit donc, en tant qu'« utopiste œuvré.e », d'essayer, poursuivre, mettre à mal la réflexion dans une base théorique de l'écologie, essayer des comportements semblant « au mieux » en adéquation avec les valeurs qu'elle véhicule ; ce qui signifie de la souplesse pour s'adapter à ses propres limites et à la position légitime d'un.e autre que soi. Si l'on admet que ces réflexions sont de l'ordre de l'utopie, utile à la construction politique d'un *objectif* collectif de vie ensemble, on émet nécessairement des cris « [...] depuis *l'espace de l'art*, tant celui-ci rend possible des fabulations collectives, autant qu'il participe à une *écologie des savoirs* et à une certaine dissolution entre œuvres et discours, entre pratique et théorie, c'est-à-dire comme lieu de confrontation entre la pensée et l'action, menées collectivement¹⁰ ». L'art joue en effet un rôle en tant que terrain d'expérimentations de solutions, même si ponctuelles : « [Certaines] œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes

10. Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, *Qui parle ? (Pour les non-humains)*, Paris, Puf, coll. « Perspectives critiques », 2022, p. 60.

d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste¹¹ », mais aussi en tant qu'une porte ouverte au déploiement de concepts poétiques, toujours nécessaires, qui colorent l'utopie aussi bien qu'ils l'éclatent.

2. Œuvres informatiques et valeurs artisanales

Du côté du médium plastique, on pose alors la question des manières de faire art... aussi bien dans le sens des concepts abordés que dans celui d'une conscience de l'« encombrement du monde ». Si on ressent le besoin humain de s'exprimer plastiquement, dans mon cas à l'aide d'outils informatiques, alors on est légitime de se demander comment réunir la conception d'un objet brûlant des ressources matérielles avec le respect de certains principes. Comment, en effet, pourrait-on allier la recherche expérimentale inhérente à la découverte des nouveaux médias avec des valeurs propres à un positionnement écologique ? Une condition est-elle nécessairement le caractère modeste, peu donné à voir et donc rare d'une œuvre écolo ? On peut considérer trouver un juste milieu, un équilibre : à partir de la technique, on essaye une possible « méthode écologique » dans les pratiques informatiques en art contemporain.

11. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998, p. 11.

Iel apparaît qu'une possibilité d'alliance repose sur un certain respect de la « sobriété » numérique/matérielle, qui consiste à utiliser avec modération les outils de diffusion d'informations sur le net, et de prendre soin des objets qui en sont l'interface (téléphone, ordinateur, etc.), de les réparer, de manière à les garder le plus longtemps possible. L'intérêt général pour les nouveaux médias et les nouvelles technologies dans la création artistique est suffisamment fort pour supposer qu'on n'y mettra pas un terme, et d'ailleurs on ne devrait pas le faire ; en effet, les ouvertures offertes par les infinies possibilités et, paradoxalement, les limites des outils informatiques permettent à de nombreux.ses artistes d'explorer ce qui leur échappent, dans une démarche très expérimentale. Par exemple, les vidéos de Jacques Perconte (fig. 1 à 4), que l'artiste a élaborées en trafiquant des logiciels pour créer des « *bugs* », des glissements de pixels pour la recherche d'une esthétique des erreurs informatiques propre au *glitch art*. Mais aussi les ouvertures possibles grâce aux expériences autour de l'intelligence artificielle¹². L'utilisation des médias contemporains en art est importante, d'autre part, dans l'optique d'y aborder des sujets inhérents ou consécutifs à leur existence : des artistes comme Trevor Paglen, Paolo Cirio et

12. Voir par exemple les expositions « Coder le monde », 2018 et « Neurones, les intelligences simulées », 2020, programme « Mutations/ Créations », Centre Pompidou, Paris.

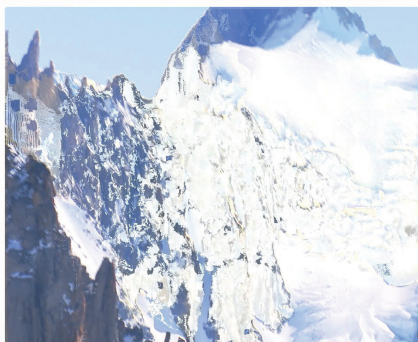
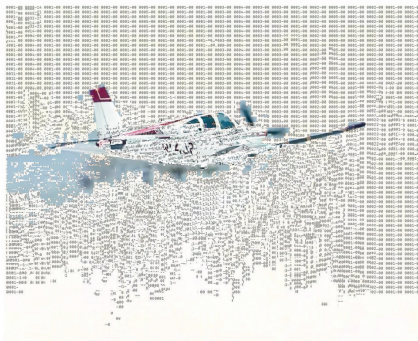
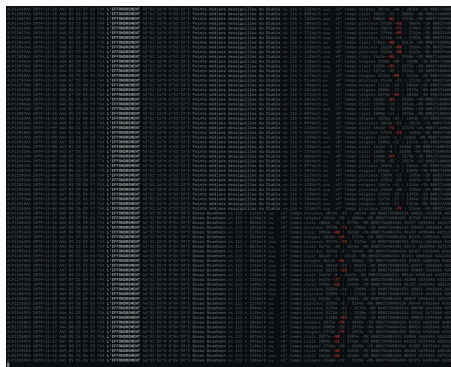


Fig. 1, 2, 3 et 4 : Captures d'écran du film *Avant l'effondrement du Montblanc*, 16min, 2020 (<https://www.jacquesperconte.com>). Projeté au Ciné-Club Critikat // Cinéma « Les 3 Luxembourg » le 28 avril 2022 à 20h30, Paris.

TREVOR PAGLEN

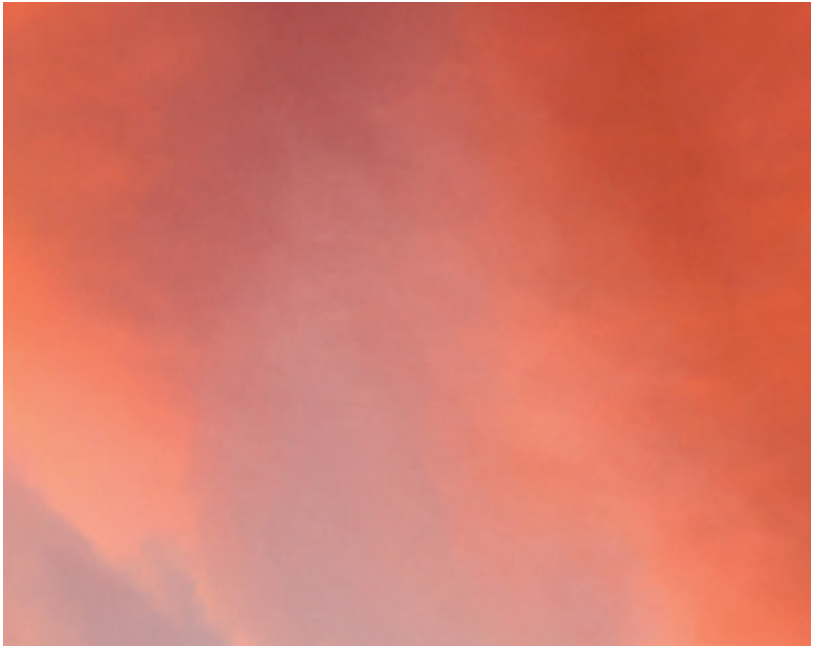




Fig. 5, 6 (page précédente) et 7, 8 : *Untitled (Reaper Drone)*, photographies, 48x60 inches, 2010-2015 (<https://paglen.studio/>). Chaque photographie comprend un drone, arme de destruction au-dessus du désert du Nevada, États-Unis.



Fig. 9 et 10 : *Sociality* (2018), installation d'impressions et d'interfaces digitales aux Laboratoires Baltan, Eindhoven, Pays-Bas, 2019 (<https://paolocirio.net/>). Les utilisatrices sont invité.e.s à signaler ou bannir les technologies et méthodes de manipulation comportementales sur un fonds de 20 000 brevets.

Traffic Estimator *			
Keyword	Clicks / Day	Average Cost-Per-Click	Cost / Day
anal	390.0	\$0.83	\$319.90
art	800.0	\$0.52	\$409.67
bin laden	250.0	\$0.10	\$24.37
britney spears	490.0	\$0.30	\$144.20
capitalism	30.0	\$0.10	\$2.74
communism	2.1	\$0.16	\$0.33

Fig. 11 : *Google Adwords Happening*, happening sur le web, 2002 (<https://christophebruno.com/>). L'artiste utilisait la fonction « AdWords » de Google, système d'achat de mots-clés pour leur associer une pub, en diffusant à la place de celle-ci un poème. Il dénonçait ainsi le « capitalisme sémantique généralisé » de Google.

Christophe Bruno (fig. 5 à 11) dénoncent, par exemple, par le piratage (*hack*), ou le traçage des informations confidentielles, les scandales et secrets de la surveillance et de la monétisation des comportements par les GAFAM et les États¹³.

Ma pratique étant presque essentiellement informatique (interfaces interactives), alors que j'aborde des thématiques propres aux questionnements écologiques contemporains, iel m'a semblé nécessaire de faire concorder le propos avec le médium, de façon à ce qu'une certaine cohérence émerge. Ce souci caractérise précisément le principe de « médiologie ». Afin d'interroger le caractère médiologique de mes travaux, je me suis donc posé la question du « poids » réel de mes interfaces interactives, et en quoi elles participent ou non d'un encombrement des plates-formes, des serveurs, disques durs de mon ordinateur ou externes. Iel s'avère qu'elles ne pèsent pas plus de 2Go, et que je ne suis (par conviction personnelle) pas diffusée ni relayée sur internet*. Pourquoi mes interfaces sont-elles si légères ? J'ai, en fait, choisi de créer des documents « .html » (qui sont des documents textuels écrits en langage de code html) qui m'ont permis de fabriquer des interfaces

13. Voir à ce sujet : Jean-Paul Fourmentraux, *antiDATA – La désobéissance numérique, art et hacktivisme technocritique*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

* Ce qui m'admet d'office dans le monde obscur et séduisant des artistes inconnu.e.s.

à partir de presque rien, ce qui leur confère un aspect à la fois simple et naïf, à la fois contemporain et *au plus près* d'une méthode écologique (qui me suffit *personnellement*), dans la mesure où le simple fait de générer des objets (textes, jeux vidéo, objets d'art et d'artisanat, nourriture, etc.) contribue déjà, à leur échelle respective, à polluer un espace d'une manière ou d'une autre. Iel s'agit alors d'observer la manière dont on peut s'exprimer et exister, tout en restant en accord avec certaines valeurs (par la récupération, le recyclage par exemple), qui ne sont ni ne peuvent être « absolues », au quel cas iel faudrait mettre fin à ses jours.

Partant d'un certain refus de participer *outrageusement* à l'encombrement du monde, mais néanmoins ayant toujours la nécessité d'exprimer des débordements sensibles et idéologiques, je me suis penchée d'abord sur la question de la relation interne au médium. Par principe écologique, on se détourne d'un rapport de productivité pour préférer l'enrichissement que procurent des interactions de qualité. C'est pourquoi iel semble pertinent d'analyser le mouvement du « *Slow Art* », initié dans les années 1990 en France à l'initiative d'activistes écologistes, et notamment le duo Art Orienté Objet (Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin). Le principe est de « revenir » à une lenteur nécessaire à la création qualitative d'objets, et pour la survie de savoir-faire et techniques

artisanales. La volonté de créer des objets le plus écolo possible anime le duo d'artistes, avec un intérêt très marqué pour l'approfondissement des relations inter-humaines (politiques) et inter-non-humaines qui découlent de ce positionnement. « Utiliser le tricot, la porcelaine, avec un goût marqué pour le recyclage, c'est revendiquer une position politique contemporaine¹⁴ », dit Marion Laval-Jeantet lors d'un entretien. « *Transe Fusion* associe un squelette de cheval remonté à l'ancienne, un néon cristal et une cire anatomique d'un corps de femme debout, ce qui, normalement, ne se fait pas, ce matériau étant trop fragile. Elle a été fabriquée avec l'aide du plus grand professeur de cire vivant en France. [...] Nous ressortons aussi ces techniques des tiroirs parce que la biodiversité des savoirs diminuant, nous devons les apprendre. [...] C'est du *slow art* où la technique est poussée à son maximum.¹⁵ » Art Orienté Objet adopte la position politique et artistique d'affirmer que la *manière* dont on fait de l'art, et non pas seulement le propos, va déterminer si on est artiste écolo. Militant pour une écologie profonde fondamentalement contre le *green washing*^{*}, Art Orienté

14. Marion Laval-Jeantet, « Art Orienté Objet, rencontre avec l'autre » (entretien avec Annick Bureau) *in* Art Press (revue), mars 2015, issue 420, p. 35.

15. *Ibid.*

* Le *green washing* est défini par l'emploi d'un discours ou d'outils de communication suggérant un positionnement écologique, mais

Objet soutient une production artistique et artisanale dans ce qu'elle contient de plus revendicatrice, malgré les impacts inévitables qu'elle entraîne (aussi légers soient-ils). « Nous croyons fondamentalement à un art qui peut faire bouger les consciences individuelles. Si nous faisons quelque chose malgré tout – le respect de l'écologie impliquerait que nous ne fabriquions rien – il faut le faire *slow* et très bien. Ce n'est plus de l'ordre écologique, mais anthropocentrique. Nous revenons à l'humain, spectateur de ce que nous créons. Il n'y a que lui qui peut prendre conscience et rétroagir sur le monde.¹⁶ » Le duo encourage donc la production *slow* d'un art qui aurait à la fois une conséquence dans les imaginaires collectifs pour tendre vers un activisme écologique plus large, à la fois une conséquence sur la possible subsistance de savoir-faire artisanaux en défendant la qualité, la valeur des objets et des mains qui les font. Et en effet cette recherche prend aussi position dans les luttes sociales contre l'exploitation des individus. « L'importance de développer des gestes et des savoir-faire constitue l'une des étapes essentielles dans cette quête d'une vie simplifiée, émancipée des artifices et des logiques de surconsommation excessive des classes dominantes. Elle correspond à cette volonté de se défaire des normes aliénantes

sans action écologique réelle, à des fins pures de marketing.

16. *Ibid.*

d'une société malade qui corrompt la bonne santé des sujets.¹⁷ » D'une certaine manière, on observe en outre un grand respect, à travers la minutie, la volonté de faire avec la plus grande qualité possible et le long temps pris à créer, non seulement pour l'objet en lui-même, mais aussi pour les humain.e.s qui le créent et pour celles et ceux qui en seront spectateurices.

Pour revenir aux pratiques informatiques, qui sont issues de *techniques* aussi bien que dans les autres domaines, la question se pose donc d'une manière *slow* d'en aborder le processus de création. On parle déjà d'un artisanat informatique, dans la mesure où on demande à des artisan.e.s de bricoler des solutions pour nos ordinateurs malades. D'autre part, les techniques manuelles liées à la réparation, la fabrication informatiques peuvent se transmettre hors d'un contexte de production de masse. Et en effet, ce sont mes mains et les mécaniques logiques de mon esprit, en suivant une technique transmise par d'autres personnes, qui ont modélisé mes interfaces interactives, de la même manière que j'aurais pu modéliser une amphore en argile. L'idée de « modèle » est importante, puisqu'il s'agit d'une logique d'application d'une méthode pour la création d'un objet reproductible et utilisable. Les langages de

17. Cy Lecerf Maulpoix, *Écologies déviantes – Voyage en terres queers*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2021, p. 161.

programmation donnent néanmoins suffisamment de possibilités et de liberté de création pour que des objets participant à une utilisation agréable d'un ordinateur cessent d'être purement productifs pour devenir esthétiquement intéressants, fruits du mélange de fonctionnalité et d'unicité qui caractérise les objets de l'artisanat d'art et des arts appliqués. Mais le point départageant une programmation « artisanale » de la réalité de l'artisanat (en plus de l'absence de « traditionalité » dans la programmation) semble résider dans le fait qu'un objet programmé, aussi unique soit-il au départ, peut être répliqué partout (même s'il est possible de protéger ses lignes de code par des droits d'auteurice). La dimension « artisanale » dans la création d'une interface ferait donc davantage allusion à des valeurs écologiques propres à l'artisanat tel qu'abordé par le *Slow Art*, même s'il ne s'agit pas de faire subsister une technique en voie de disparition : un temps long et des efforts consacrés à la réalisation de la technique, dans une logique d'approfondir un savoir-faire et de reconnaître la valeur de l'objet.

En art informatique et en « *Net Art* » (art présent sur et jouant avec internet), on trouve comme dans les autres médiums une propension à explorer à quel point la technique se dépasse, s'expérimente, ou se contourne à des fins d'expression. Des artistes comme JODI et Peter Gabriel dans les années 1990, ou encore

Claude Closky et Porpentine aujourd'hui allient avec particulièrement d'aisance les compétences techniques de la programmation avec une expression artistique critique et expérimentale. Leurs travaux ont d'autant plus d'intérêt qu'ils ont un aspect « naïf » qui les rend simples et accessibles, n'enlevant rien à leur impact artistique. Par exemple l'œuvre <https://www.wwwwwwwww.jodi.org> de JODI réalisée en 1995 (fig. 12 à 14) est un site internet délirant qui joue avec le caractère effrayant du *hack*, investissant à la fois la dimension esthétique du surplus d'informations textuelles et mathématiques, à la fois un message politique derrière le danger potentiel que représente l'utilisation d'internet. D'une manière très différente, Claude Closky réalise des sites internet interactifs à caractère absurde et humoristique, comme *Untitled Drawings* en 2013 (fig. 15 à 17), liste d'environ 4 000 liens hypertexte « Untitled » sur lesquels on clique pour faire apparaître des « dessins » très similaires les uns aux autres. En 2020, il réalise *The Confinement* (fig. 18) qui est une *web serie* de 48 épisodes de 14 minutes chacun, filmés pendant le confinement. L'outrance parodique derrière ce projet dénonce d'une certaine manière celle d'une sur-diffusion et d'un sur-partage d'informations intimes sur les réseaux sociaux. D'autant que, sans trop de doute, personne n'aura regardé les 48 épisodes. Enfin, pour mieux porter le caractère simple et presque insupportablement

inutile des œuvres de Claude Closky, *Quatre consonnes triées sur le volet*, réalisée en 1990 (fig. 19), fait montre d'un humour de l'information qui ne contient rien, propre aux œuvres informatiques qui suivirent. On observe un humour assez similaire chez Chris Marker dans l'installation *Zapping zone (Proposals for an imaginary television)* en 1990 (fig. 20 à 25), où de nombreuses télévisions passent des vidéos expérimentales (non interactives), et notamment celle des aventures loufoques, à la fois intéressantes à la fois sans intérêt, d'un éléphant.

Des références plus clairement ludiques mélangeant des mécaniques de jeux vidéo avec un propos et une plasticité artistiques s'observent notamment du côté d'artistes comme Peter Gabriel, et son CD-Rom *Peter Gabriel:Eve* sorti en 1996-1997 (fig. 26 à 32). Le CD-Rom présente un univers surréaliste de tableaux fixes innovants pour l'époque (avec un certain nombre de clins d'œil à d'autres artistes) dans lesquels on évolue en cliquant sur des zones interactives et en écoutant la musique de Peter Gabriel. Des artistes contemporains actualisent aujourd'hui ces recherches et expérimentent au gré des transformations des outils et savoir-faire techniques : par exemple Jaakko Myyri, avec *A Minore Amore* réalisée en 2021 (fig. 33 et 34), qui prend la forme d'une installation avec des bottes de foin, pour certaines montées sur des structures en métal de manière à former des bancs, et des pierres sur lesquelles est

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

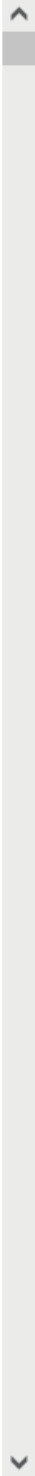
[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)

[Untitled](#)



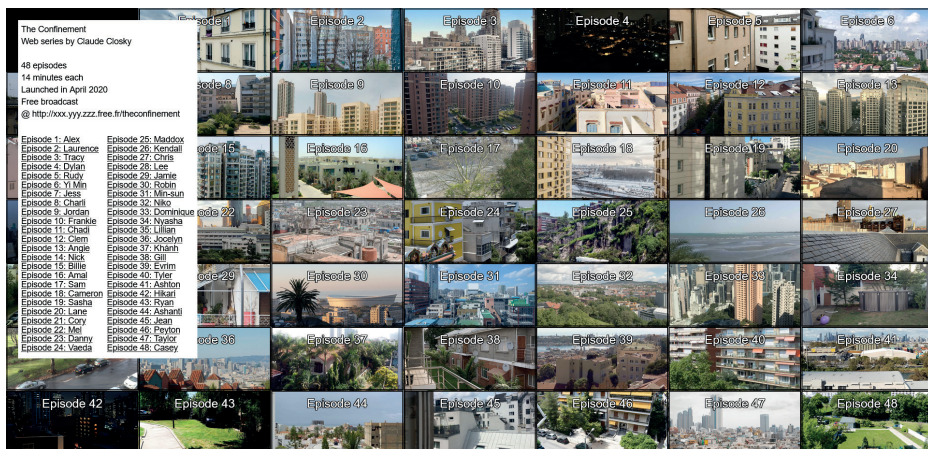


Fig. 18 : Capture d'écran du site internet interactif *The Confinement* (web series), 2020 (site internet officiel de l'artiste : <http://xxx.yyy.zzz.free.fr/theconfinement/>).

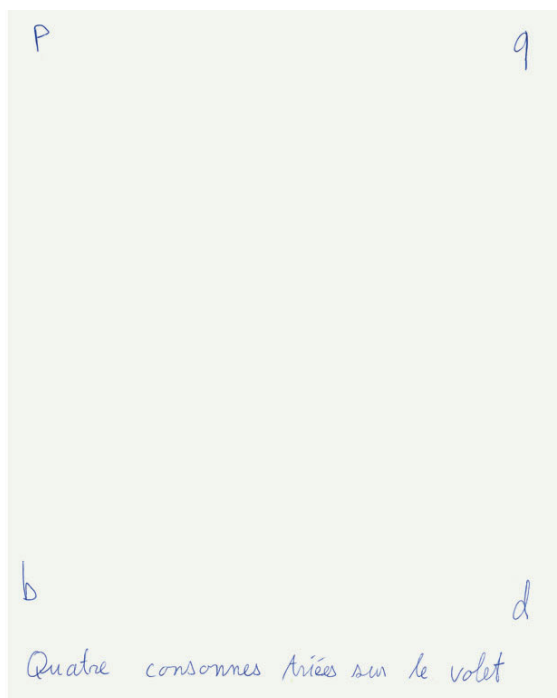


Fig. 19 : *Quatre consonnes triées sur le volet*, stylo bille sur papier, 30 x 24 cm, 1990 (<https://www.closky.info/?p=7>).

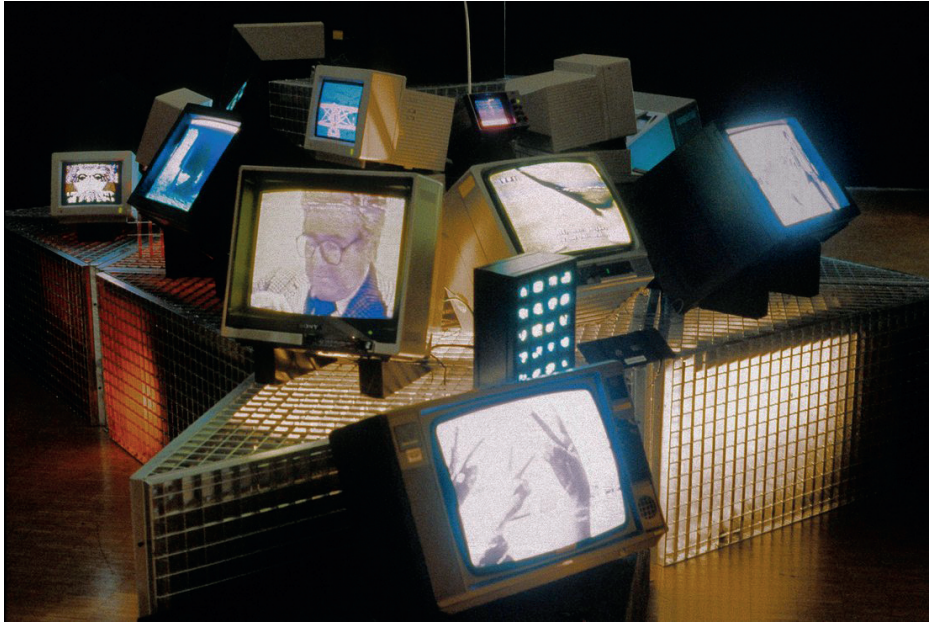


Fig. 20 : *Zapping Zone (Proposals for an imaginary television)*, vue de l'installation dans l'exposition « Passages de l'image » (téléviseurs, matériel informatique et tableaux lumineux), Centre Pompidou, Paris, 1990 (<https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/recherche-scientifique/zapping-zone-chris-marker>).



Fig. 21 : *Zapping Zone (Proposals for an imaginary television)*, détail de l'installation reproduite au Centre Pompidou, Paris, 2021. Photo personnelle.

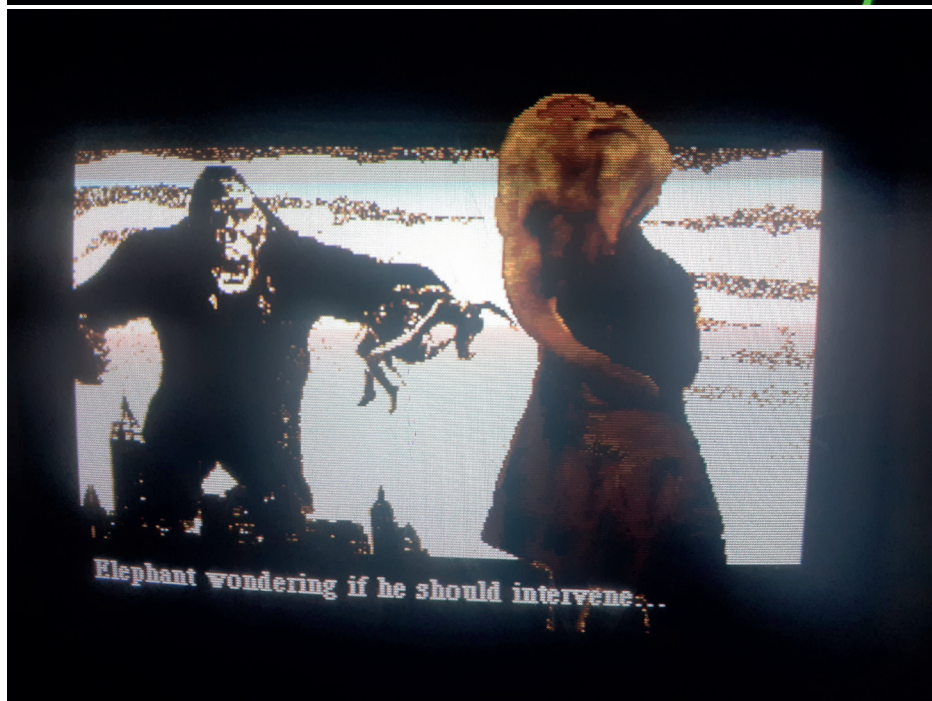
Fig. 22, 23, 24 et 25 (pages suivantes) : *Zapping Zone (Proposals for an imaginary television)*, détails d'une vidéo de l'installation reproduite au Centre Pompidou, Paris, 2021. Photos personnelles.



Elephant bound to elaborate an Art Theory



Elephant obsessed with camels...



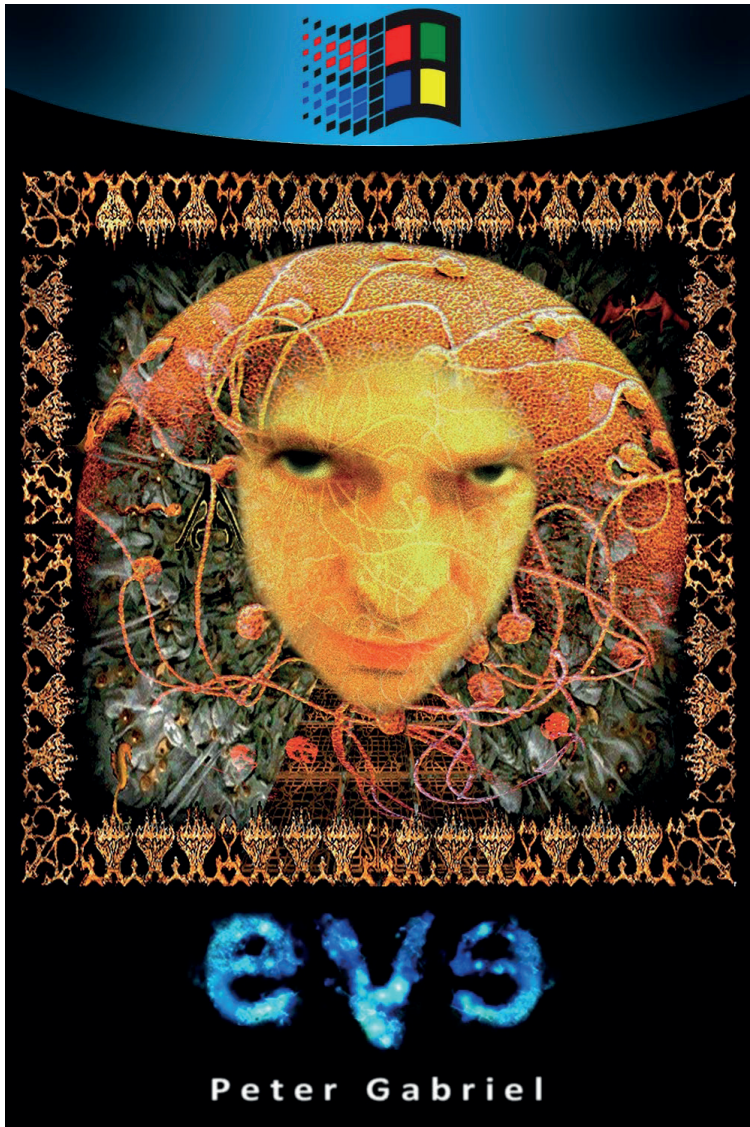


Fig. 26 : Jaquette du CD-Rom *Peter Gabriel: Eve (EVE)*, 1996-1997.

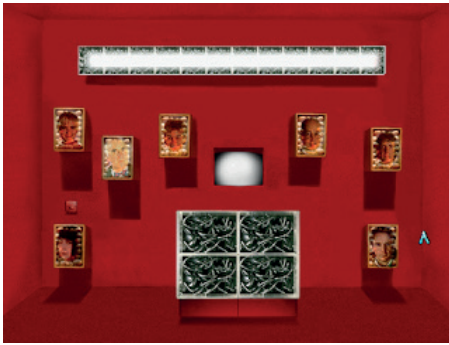


Fig. 27 à 32 : Captures d'écran du jeu *Peter Gabriel: Eve (EVE)*, 1996-1997.

imprimé un QR-code. La page internet accessible en scannant le QR-code présente un ciel bleu avec des nuages pixelisés, et des phrases suggestives sur lesquelles on peut appuyer avec le doigt pour en générer d'autres. L'objectif est de proposer un instant de rêve érotique dans une bulle de campagne anti-productive au milieu d'une ville. L'œuvre fait écho aux préoccupations écologiques actuelles par un regain d'intérêt pour des zones à dominante « non-humaine », mais aussi propices au développement de l'imagination par une certaine oisiveté. Oisiveté dont on pouvait également faire l'expérience sur la plate-forme « Manyland » (jeu vidéo collectif sur internet fondé en 2016), dans une performance de the-dragon-shrine à la galerie Octopus à Paris en 2021 (fig. 35 à 37). Manyland a la caractéristique de laisser ses joueuses construire un univers avec des avatars personnalisés, à partir d'une adresse spécifique créée pour cet univers (dans la performance il s'agissait de : <https://manyland.com/the-dragon-shrine>). L'univers est une sorte de vie en communauté où l'on ne fait rien de productif, mais aussi où l'on crée des histoires improvisées avec les autres participant.e.s sans objectif précis, en discutant avec elleux, et où l'on peut diffuser des informations culturelles et populaires, animer des débats, danser, parler à un oracle qui a des illuminations. Pendant la performance, quelqu'un était assigné au dessin des éléments qu'on



Fig. 33 : *A Minore Amore*, installation (foin et paille sur structures de métal, petites pierres avec QR-code). Exposée lors du festival « FMR21 - Art in digital contexts and public spaces », Linz, Autriche, 2021. Photo personnelle.



Fig. 34 : *A Minore Amore*, lien associé au QR-code : site internet interactif (<https://jmyyri.com/>).

THE-DRAGON-SHRINE

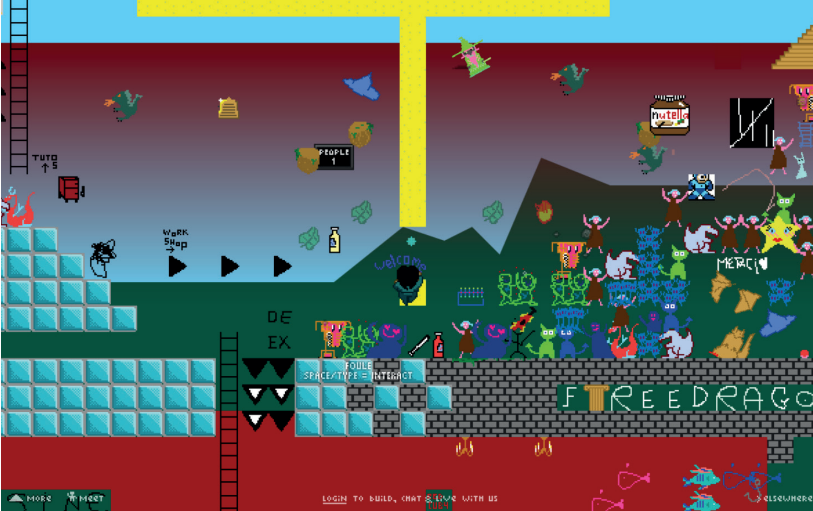


Fig. 35 : Capture d'écran du site internet officiel de Manyland (<https://manyland.com/the-dragon-shrine>).

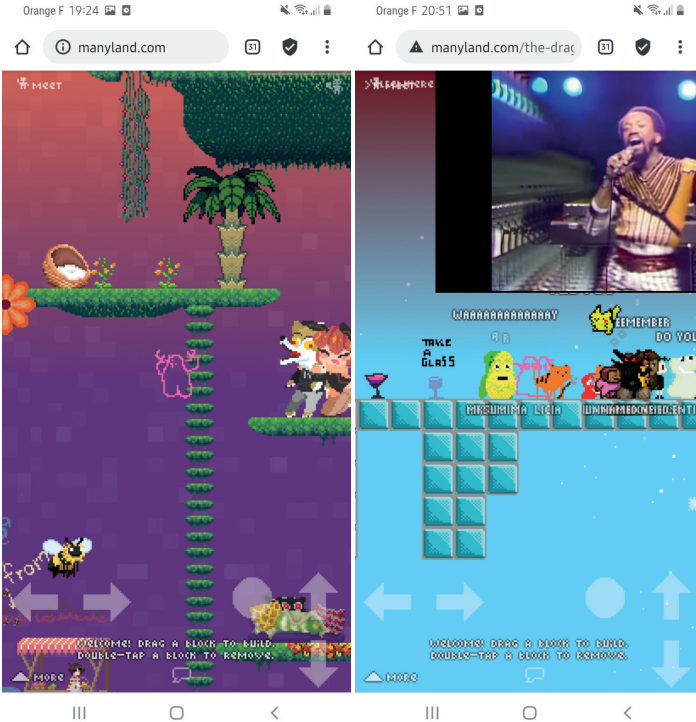


Fig 36 et 37 : Captures d'écran personnelles pendant une performance à la Galerie Octopus, Paris, 2021. Mon personnage rose est visible au centre de la fig. 36.

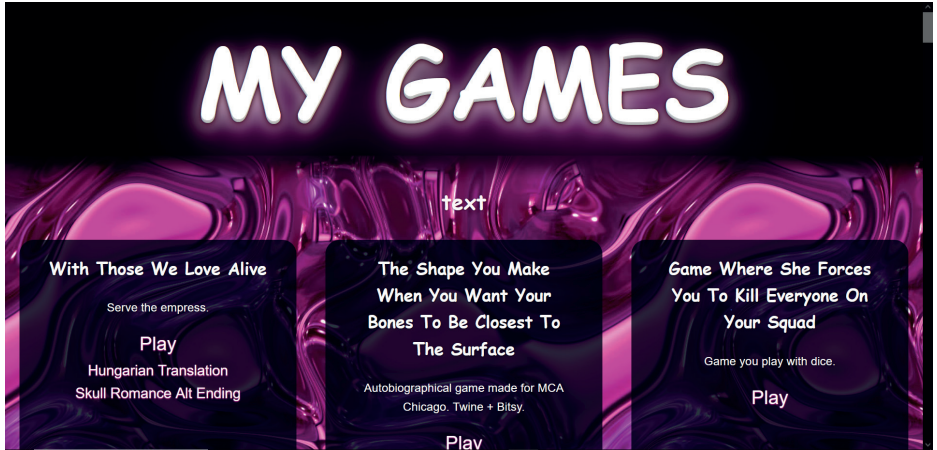


Fig. 38 : Capture d'écran du site internet officiel de Porpentine (<https://xrafstar.monster/games/>).

Honkmpop, a Ruby-Speckled Meadow

Frog

age 2

What a hopper!

HOP | SING | EAT



malady juniper constance felicity freedom!
 i need some more crystals consarn it all!! i can't tell ya why!
 but trust me...the moral fabric of our society depends on it!
 mind your mother!
 take this conlink and i'll give you instructions!

Fig. 39 : Capture d'écran du jeu *Frog*.



Fig. 40, 41 et 42 : Captures d'écran du jeu *Yumpoworld*.

One morning at dawn the nurse shook him awake because his sobs were being heard in the next room. Once he was awake he could hear that not only was the patient next door but the two hundred dogs kept in the hospital courtyard for use in the laboratory had also been threatened by his sobbing and clearly were howling **still**

Fig. 43 : Capture d'écran du jeu *Howling dogs*.

voulait donner à l'oracle, il suffisait de dire sandwich pour qu'un sandwich lui soit donné. Enfin, les jeux de Porpentine (fig. 38 à 43), créés sur le logiciel de programmation « Twine » depuis 2012 (conçu par Chris Klimas en 2009 pour coder des jeux narratifs à choix multiples, et que j'utilise moi-même). Ces jeux ont souvent des univers sombres, dérangeants, faisant de nombreuses références à la culture populaire internet (*memes*, jeux vidéos, dessins animés, etc.), le tout dans une esthétique très minimaliste, délibérément enfantine. Certains des jeux de Porpentine usent d'un humour noir absurde et sarcastique : par exemple le jeu *Yumpoworld* où l'on incarne un.e enfant qui doit récupérer des diamants, et puis qui meurt car ces derniers étaient radioactifs (« *oops!* »).

Sur un plan plus théorique, la nature même de ces interfaces, puisqu'elles sont interactives, invite déjà dans la *forme* à observer une relation pour elle-même, celle-ci étant prélevée et interrogée dans le contexte artistique ; ce qui rejoint les questionnements autour des principes écologiques de percevoir les relations à ce qui entoure, et de prendre conscience des interactions nécessaires. Bruce Bégout parle d'œuvres d'art en tant que « restitutions d'ambiances »¹⁸ ; en art interactif, les événements qui se produisent dans cette « ambiance » sont prélevés pour être éprouvés et/ou portés à la réflexion. « Si la

18. Bruce Bégout, « Bruce Bégout : éco-phénoménologie des ambiances » (conférence), *Op. Cit.*

perspective optique est ce par quoi on peut capter ou construire une représentation visuelle, la perspective interactive est à même de saisir et de modéliser des interactions, de décrire des relations. [...] La perspective interactive projette les relations dans un espace relationnel, [elle] les place à distance et les rend ainsi perceptibles, identifiables et jouables¹⁹ ». Le modèle de relation mis en scène par une œuvre informatique interactive trouve sa clarté dans sa qualité séquentielle : le début est placé au moment de la rencontre, le déroulement au moment de l'interaction, et la fin au moment où l'une des deux parties quitte l'autre (ou bien au moment où l'action recommence). D'une certaine manière, l'œuvre a donc nécessairement un caractère productif, qui incite un public à interagir avec elle : « Les installations artistiques contemporaines prennent de plus en plus la forme de dispositifs. Ces derniers peuvent être définis comme des agencements matériels, logiciels et même parfois humains, esthétiques et techniques, qui se doivent d'être productifs. Opérationnels et/ou "opérationnables", qu'ils soient au mode actif ou passif, ces dispositifs revêtent nécessairement un caractère opératoire, à la différence des installations²⁰ ». Le dispositif apparaît

19. Jean-Louis Boissier, « Expérimentation des dispositifs d'une perspective relationnelle », *in* dir. É. During, L. Jeanpierre, C. Kihm et D. Zabunyan, *In actu – De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 271.

20. Samuel Bianchini, « .exp – De l'expérimental à

comme un objet dans l'attente, encore inutile s'il n'est pas utilisé par un public qui cherche à comprendre sa présence ou sa nature. S'il s'agit d'une œuvre qui interroge le rapport à la technique, elle peut présenter une certaine impraticabilité, ou des phénomènes qui apparaissent comme des bugs informatiques. Elle permet ainsi de réaliser qu'il existe un certain décalage entre soi-même et le dispositif, ce qui peut nourrir la curiosité et amener à approfondir une relation qui ne va pas tout à fait de soi (qu'elle soit avec l'artiste ou le public), et interroge les limites, parfois du point de vue écologique, des nouveaux médias : « Notre perspective relationnelle devrait trouver son emploi artistique dans les écarts improbables que son artificialité numérique instaure²¹ ». La relation mise en lumière l'est donc surtout, dans ce contexte, pour un emploi artistique et expérimental, et le concept de séquence relationnelle étudiée pour elle-même prend son sens : il y a un intérêt à décortiquer les « aberrations » dans notre relation à elles, choses incompréhensibles et stimulantes car possibles ouvertures sur l'inconnu.e, et en même temps possibles ouvertures sur des choses inutiles.

Le point commun que l'on entrevoit chez tou.te.s les artistes ou collectifs cité.e.s plus haut est qu'ils ont su proposer des œuvres

l'expérimentable », *in* dir. É. During, L. Jeanpierre, C. Kihm et D. Zabunyan, *Op. Cit.*, p. 285.

21. Jean-Louis Boissier, *Op. Cit.*, p. 284.

nourrissant la réflexion autour de la relation à la technique, à l'interactivité et aux nouveaux médias. Mais aussi combiner une maîtrise des outils informatiques de leur époque avec leur univers propre, tout en restant « techniquement » accessibles. D'autant que leur humour fonctionne souvent du fait que les limites en sont explicites. On ressent en effet dans leurs travaux une sincérité et un plaisir pris dans l'exploration de ces possibilités, un jeu avec le caractère interactif et les événements surprenants pensés pour un public (dans la manière de s'adresser à lui et de le rendre indispensable), à l'échelle de leurs compétences respectives en informatique, souvent acquises en autodidactes. Même si le propos dans leurs œuvres ne porte pas autour de sujets écologiques à proprement parler, le fait que ces artistes aient une approche alternative, personnelle et modeste de la création informatique rejoint certaines valeurs qu'il me semble d'important de souligner, particulièrement dans un contexte où l'on cherche majoritairement à faire toujours plus gourmand et spectaculaire. Aussi, il m'a semblé utile de les présenter pour positionner ma pratique informatique « naïve » dans un champ de l'art contemporain, qui donne une attention particulièrement intime à nos relations avec les interfaces programmées et la programmation d'interfaces.

● II. S'éprouver soi-même



1. *Projet de l'autorencontre* : le souci de soi

La première interface interactive dont je vais parler s'intitule *Projet de l'autorencontre* (fig. 44 à 72), réalisée entre 2022 et 2023. Dans ce projet, c'est la notion de souci à soi-même qui est abordée, supposant que la qualité de l'attention que l'on se porte à soi-même pourrait bien être déterminante dans un développement qualitatif des relations étendues à l'entourage. Dans l'interface, ce souci de soi prend appui sur le soin et l'amour portés au lieu de vie, mais aussi sa « construction » métaphorique, de la même manière qu'on se construit soi-même. L'objectif de *Projet de l'autorencontre* est donc avant tout d'aborder l'idée poétique, comme son titre l'indique, d'une « autorencontre », non pas à travers une liste de caractéristiques mais plutôt à travers ce qui me traverse d'idées relatives à l'endroit qui pourrait me contenir. Le personnage au centre sur la page d'accueil est un autoportrait (fig. 44). On peut voir deux photographies derrière lui, représentant les deux derniers lieux dans lesquels j'ai vécu. La première est une vue de nuit de ma chambre à Paris, la deuxième est une vue de jour d'une maison près de Lasgraisses. Ces deux images jouent avec une dualité esthétique propre aux contes : nuit-jour, allumé-éteint, horizontal-vertical (avec un trait commun, la fenêtre ouverte). Des cigales décorent le

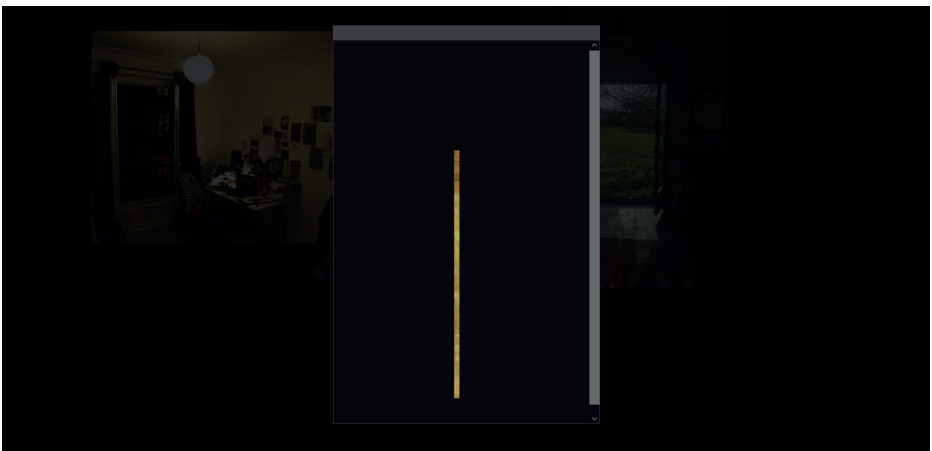
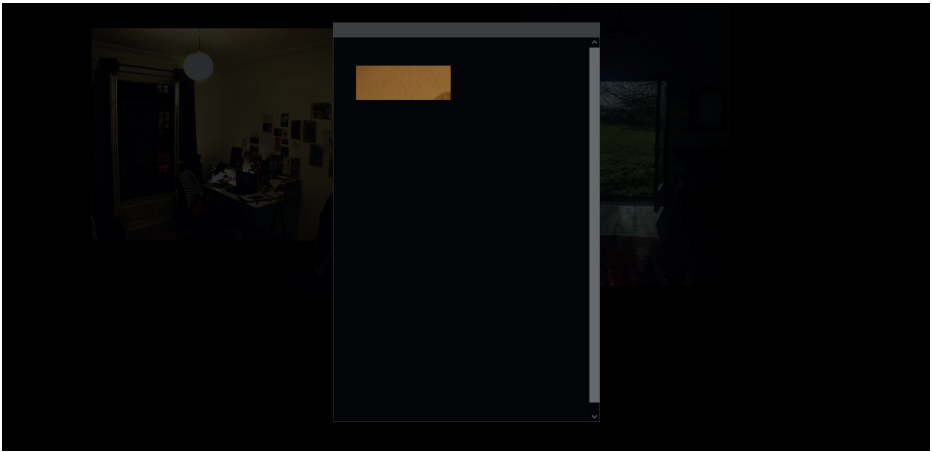
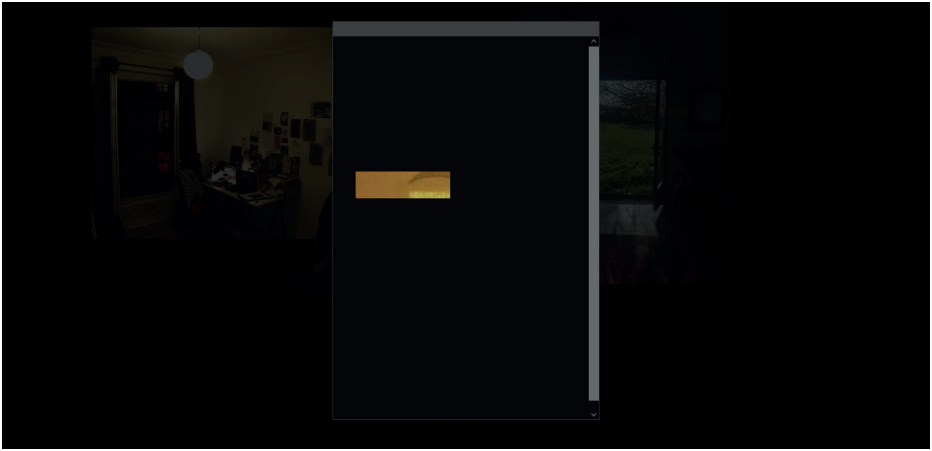


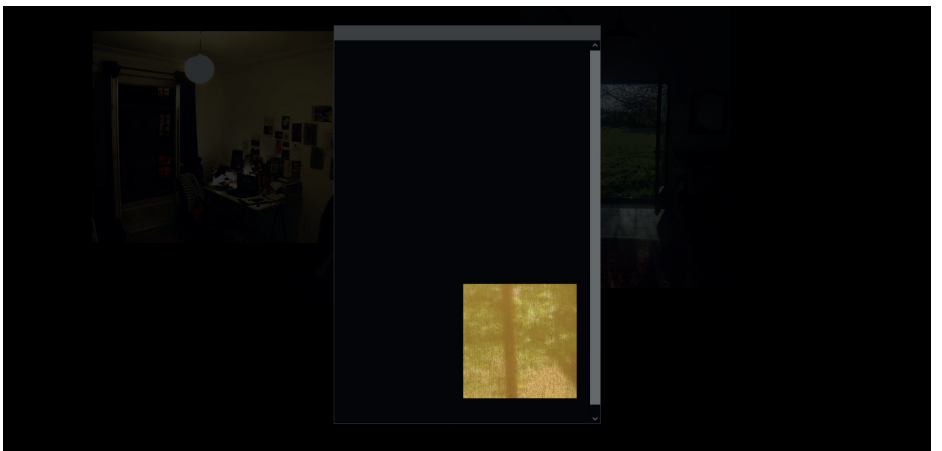
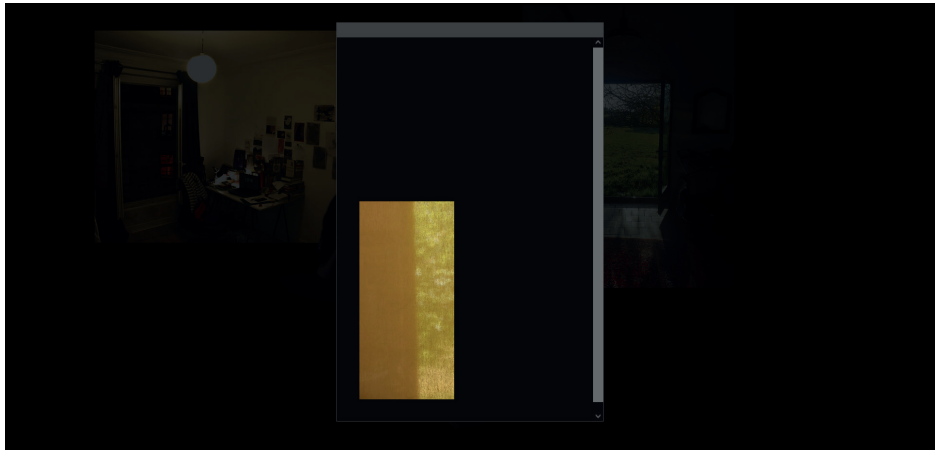
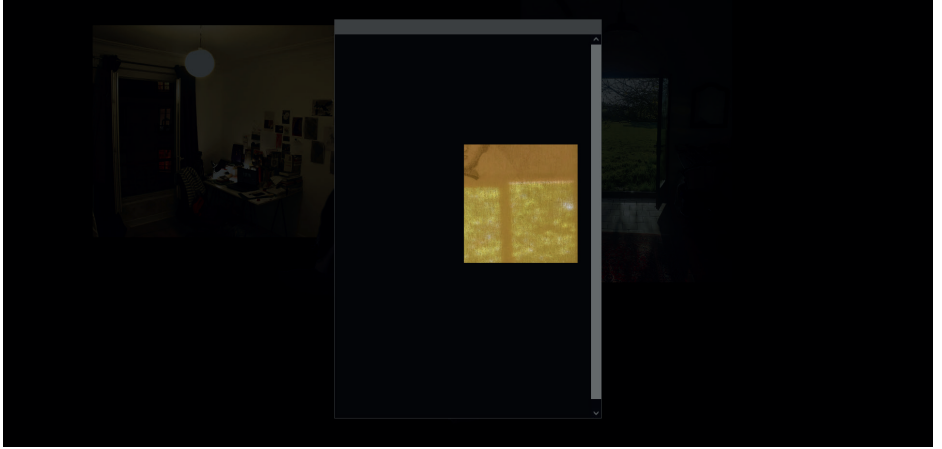
Fig. 44 : Page d'entrée.

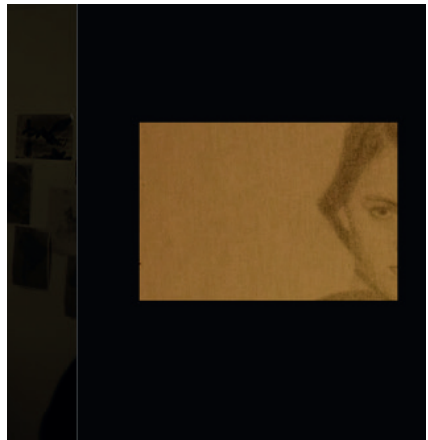
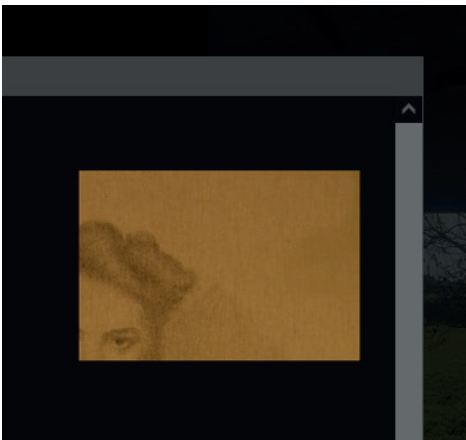
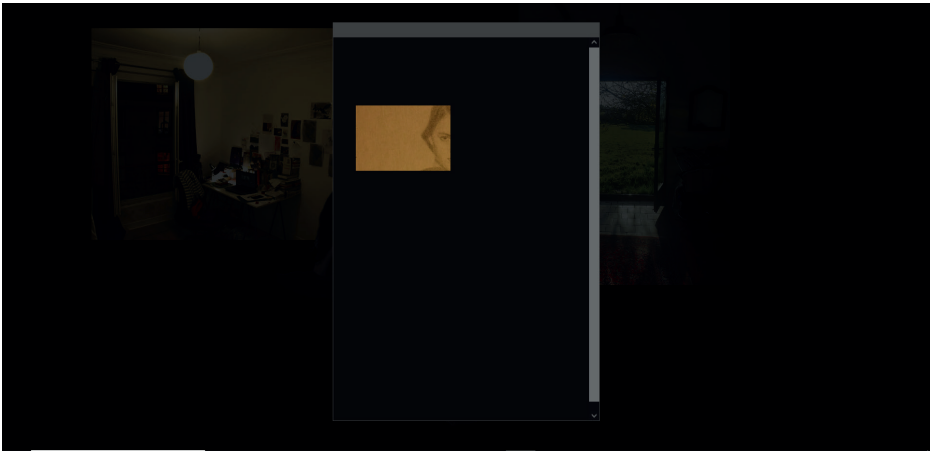
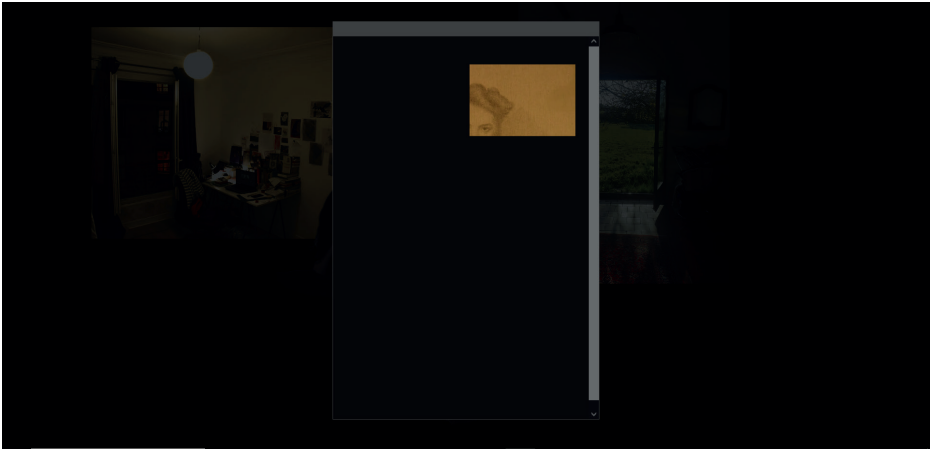


Fig. 45 : Détail de la page d'entrée avec souris sur une cigale.

Fig. 46 à 55 (pages suivantes) : Boîtes « *pop up* » avec images correspondantes aux cigales : morceaux de l'autoportrait dessiné (avec détails).







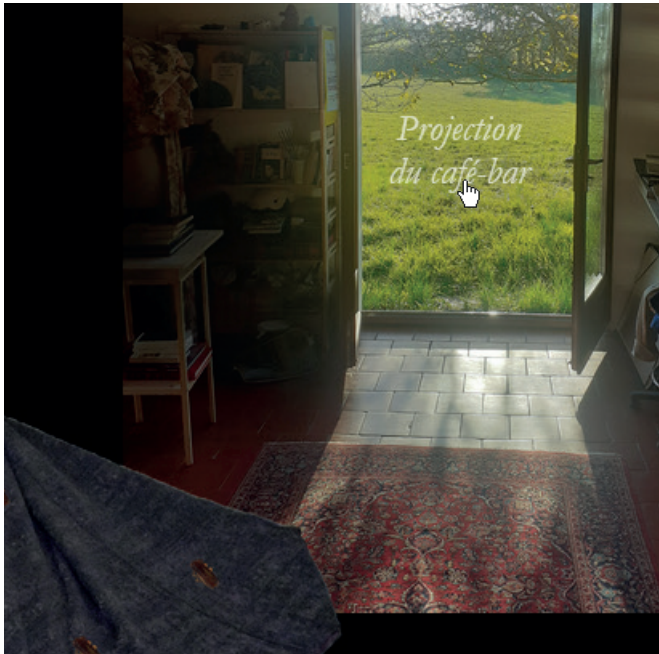


Fig. 56 : Détail de la page d'entrée, bouton « Projection du café-bar ».

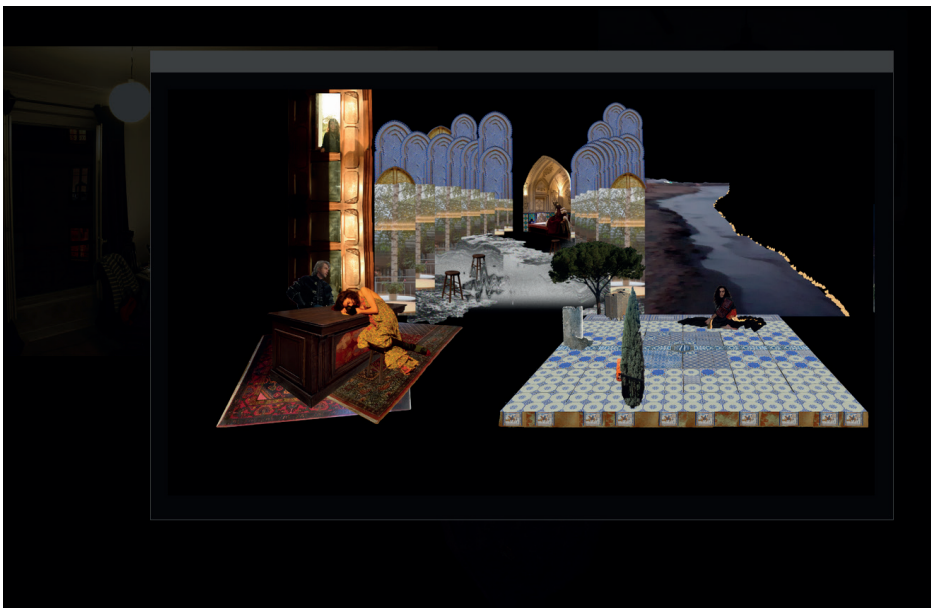


Fig. 57 : Boîte « pop up » avec image correspondante.



Fig. 58 : Retour à la page d'entrée.

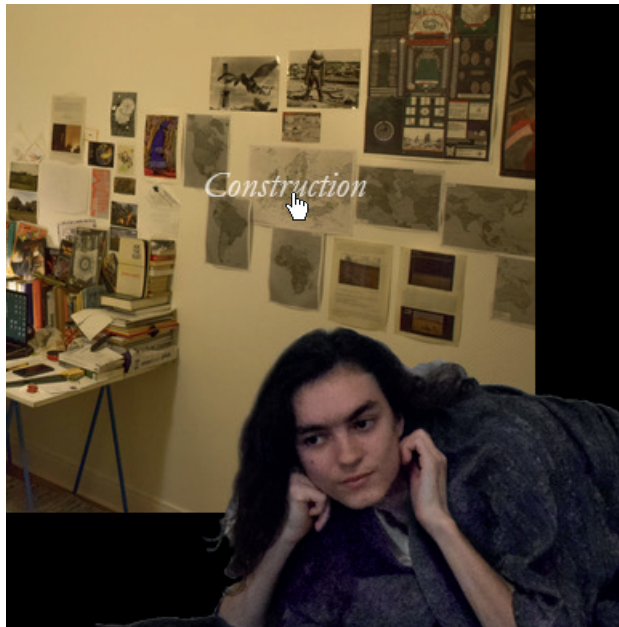


Fig. 59 : Détail de la page d'entrée, bouton « Construction », menant à une autre page (fig. suivantes).

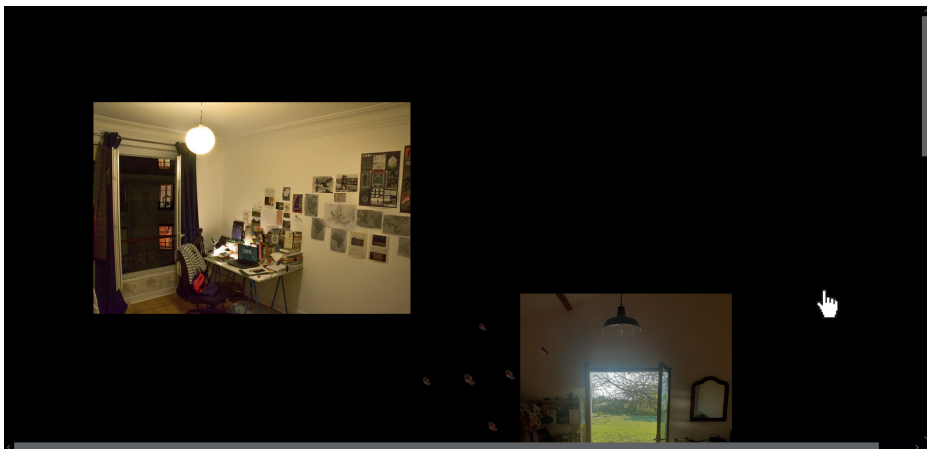


Fig. 60 : Haut de la page « Construction ».

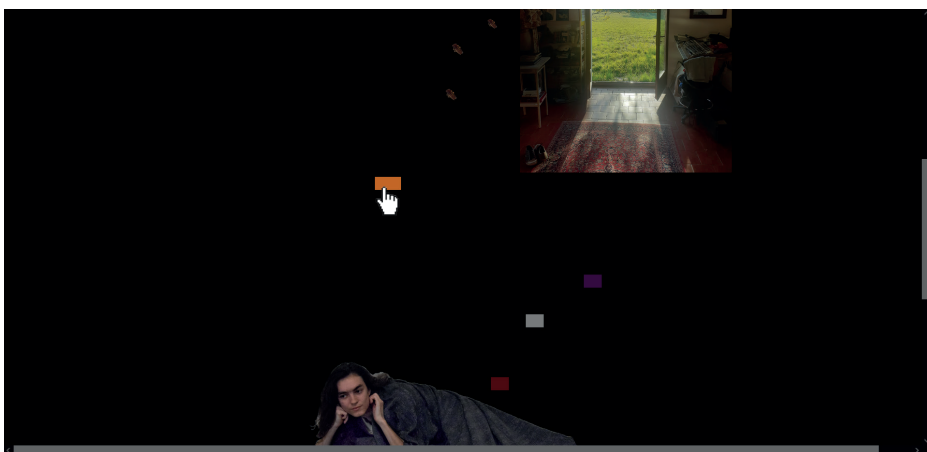
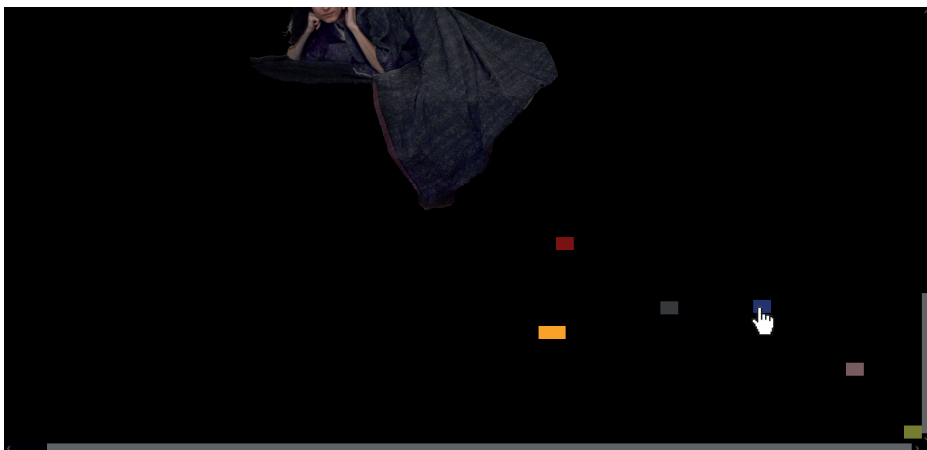


Fig. 61 et 62 : Milieu (ci-dessus) et bas (ci-dessous) de la page.



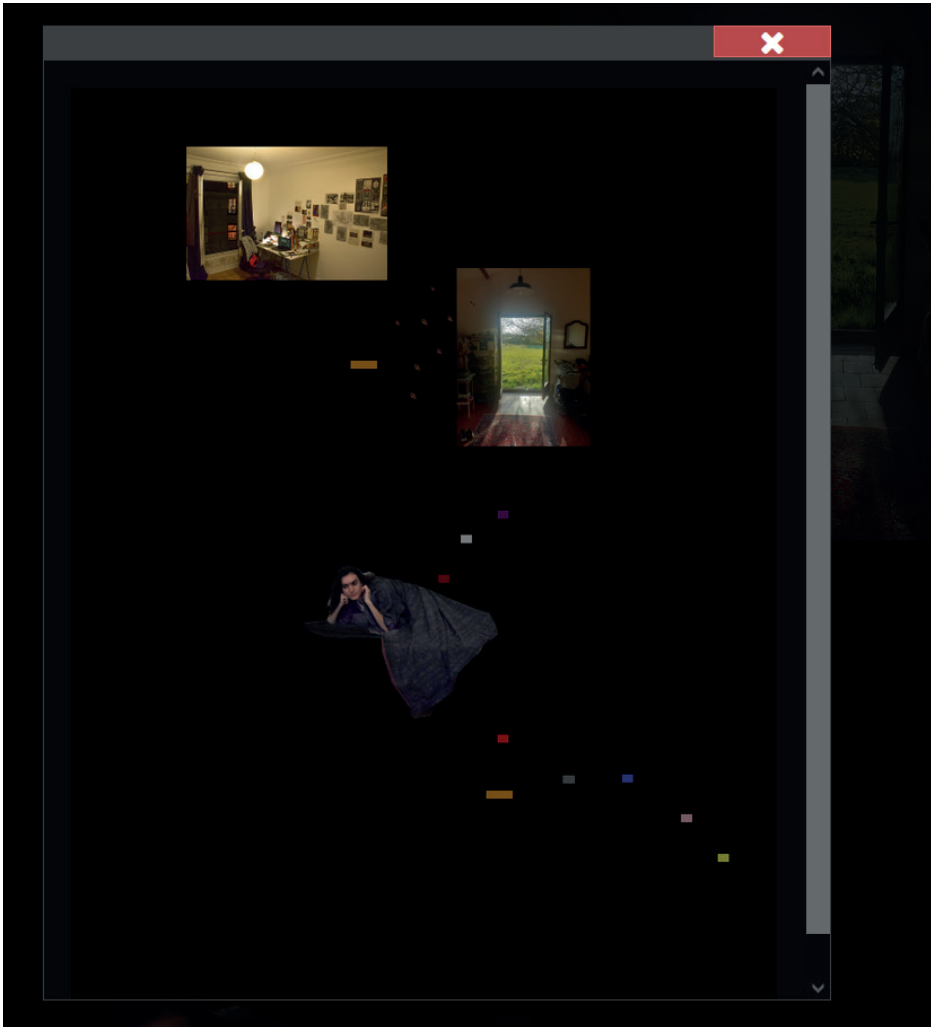


Fig. 63 : Boîte « *pop up* » correspondant au bouton « Vue », qui donne un aperçu global de la page en entier.

Je vivrais dans une maison lumineuse. Cette maison serait faite de terre, peut-être blanche pour renvoyer la chaleur. Je serais établie dans un village près de la mer, avec dans les rues des filets de sable rabattus par le vent. Je marcherais dans les ruelles vêtue de choses légères et amples, en lin ou en coton. Mes cheveux seraient longs et bouclés par le sel de l'air. J'ignorerais le fait utopique et fabulateur d'une vie qui me préserverait de la douleur, celle que je ne choiserais pas. Mes yeux seraient plissés à cause de la lumière, mes joues rougies et je respirerais l'odeur ambiante du soleil et de ma propre transpiration sous ma chemise. Je serais tournée vers moi-même, puisque mes yeux aveuglés ne me permettraient pas de regarder bien loin. Je respirerais doucement, très près de ma peau, et j'écouterais les bruits environnants avec une sorte de somnolence.

Dans la maison les carreaux seraient frais. Ils seraient rouge brique ou colorés, avec des motifs, j'aurais installé des tapis et accroché des rideaux blancs en lin aux portes ouvertes le soir. Je m'allongerais souvent à l'ombre du toit sur le carrelage. Je ne serais pas dans un rôle que je connais, mais plutôt je serais dans



fantastiques et mystiques dans leur caractère obscur, indicible comme les entités vivant dans mes propres impressions. J'accueillerais toutes les personnes en qui je verrais que notre histoire serait bonne, simple, belle et complexe, avec qui je partagerais un amour et non pas nécessairement des vies.

Je parlerais avec des personnes du village que je verrais régulièrement, j'inviterais chez moi certaines pour échanger d'une façon qui nous stimulerait. Je prendrais plaisir à m'intéresser aux gens, et aussi à voir des choses singulières dans leurs manières.

Je ne dirais plus rien qui me stigmatiserait en un trait facile, je laisserais faire la rencontre avec le temps. Ma maison me donnerait la sensation d'ancrage que permettrait un lieu de vie conçu comme une extension de moi-même. Comme mon corps aurait ce dont il a besoin, et mes sens auraient plaisir à être sollicités, alors mes pensées s'en trouveraient sereines.

Je proposerais à un homme que j'aime de passer du temps chez moi, et je me sentrais grande. Je ne parlerais plus pour dire des choses inutiles, je me laisserais traverser par son regard amoureux. Je le lui rendrais, avec les mêmes sentiments entiers que procurerait à ma peau le soleil. J'associerais sa beauté à celle de l'orange, qui ferait des ombres sous les murs où les chats se s'espateraient.

personnes que j'aurais plaisir à voir me prendraient pour argent comptant, comme ce que je pourrais donner : mon amitié et mon amour. Je parlerais encore d'autres langues, je lisais et j'écrirais en ces langues de même que dans celles de la musique, pour penser et construire mes mécaniques différemment. Je travaillerais avec des amis et qui sauraient le silence.

Je ne me sentrais plus dans une course à vivre, mais dans la vie si bien que je ne l'observerais plus. Je n'aurais plus peur de ressentir des choses communes. Je vivrais d'une manière simple, sans ambition autre que celle d'éprouver des choses vraies. Je ne ferais pas l'actrice pour des effets esthétiques qui couvriraient mes pensées normales.

La maison serait belle, elle recréerait des ouvertures à la réflexion à cause des agencements inédits et discrets. Je me lèverais le matin, sans penser perdre mes languissements sensuels, je petit-déjeunerais devant une fenêtre qui donnerait sur le muret gris. Je me sentrais en phase avec ce qui me constituerait, là d'où je viendrais indiquant là où je serais, d'une manière qui paraissait évidente. Ce serait à-dire que rien ne me donnerait l'impression d'un désaccord.

La relation avec moi-même serait au plus fort du mélange, et je ne me vivrais plus comme une relation, mais comme un lieu. Moi enfante aurait l'espace d'être, et plus rien de ce qui sonnerait



comme une injonction à connaître pour être légitime ne me rendait triste. Dans ma maison, le plus gros de la valeur ne serait pas dans le mérite, mais dans l'expression, aussi naïve déjà vue, des choses sincères, et dans les tentatives.

J'aurais un espace pour des machines, des mécanismes, des dispositifs, et des savoir-faire et cet espace serait

mon amour propre, j'écouterais la plus violente avec le sentiment que rien de plus bruyant ne pourrait survenir. Donc je ne danserais jamais. J'ouvrais mes fenêtres et mes portes. Ainsi je ne vivrais plus seule, au vers ou la maison ne serait plus isolée. Je ferais partie d'une famille, du groupe, conçu de manière abstruse dans le village, non interactions, deus et

jugerais plus comme je ne me jugerais plus avec aucun de sévérité que quelqu'un e qui se serait frustré. En prenant des risques j'apprendrais des choses qu'on apprendrait seulement quand on jouerait avec une limite, et je me surprendrais encore

je me perdrais dans les odeurs sexuelles et corporelles de mon amoureux, je serais outrageusement, délibérément lascive, et de cette manière j'aurais tout de même accès à une sagesse qui aurait pour fondement la complétude du discernement.

corporel, intellectuel si ce seraient des choses absolument différentes.

Je serais au contact des choses et je me contenterais de la sensation qu'elles me procureraient. Je ne me sentirais pas sollicitée en permanence, dans ma maison, puisque j'aurais tracé des limites vitales à mon repos, je réusserais à dire quand on empiéterait sur une de ces limites.

Je n'aurais trop chaud e ou trop froide dans ma maison que lorsque je souhaiterais l'éprouver. J'écrirais des poèmes, j'observerais les gens, je niais des comportements sordides de certains avec les autres. Je réusserais à écrire sur eux en

regards sur ces choses changeraient et parfois ces deux phénomènes n'auraient rien à voir ensemble. J'accueillerais la tristesse des autres, que je comprendrais, et ma tristesse propre serait d'une manière qui ne m'abattra pas. Ainsi je pourrais écouter les divers mal-être, connaître le mien suffisamment dans ses transformations pour le garder à part. Je danserais beaucoup, non plus en regardant un public imaginaire, mais pour moi-même et avec des personnes de mon entourage qui voudraient bien danser. Pour que ça deviendrait un événement en lequel j'aurais confiance, je ferais ces fêtes dans ma maison ou dans le bar, et ainsi je pourrais danser même si personne ne viendrait. Je passerais des journées dans une pièce qui

bon pour la santé. Je lirais les livres mystiques, sacrés, j'aurais suffisamment économisé pour m'acheter des belles ou des vieilles versions. *Die Chimische Hochzeit des Christian Rosenkreutz*, le Coran, la Bible et la Torah. J'étudierais de façon littéraire, j'étudierais de façon cinématographique, j'étudierais de façon philosophique et sage, puis sans aucune technique... je percevrais comme une propension à être expressive, d'une façon expérimentale et singulière, plastique, en tout domaine, ce qui d'une part empêcherait d'être un outil très ergonomique et qui d'autre part est propre à l'art. Je disais qu'aucune question ne serait inutile. Dans ma maison, aucune distinction ne serait faite entre les domaines où l'on se met à chercher des solutions, quelles qu'elles soient.

Ma maison pourrait être un refuge à des personnes en qui j'aurais confiance, et moi-même je pourrais peut-être trouver refuge dans d'autres maisons. Tel ne serait pas question de dettes, mais de relationnel auquel toutes ses composantes tiendraient. Je laisserais traverser la maison de mes propres changements physiques et intellectuels, peut-être amenés par la rencontre des choses de tous côtés de la mer.

La maison aurait à l'intérieur des couleurs sombres comme le vert foncé, le brun, le noir, l'or, le grenat, l'ocre, le bleu nuit ; et puis le reste serait de blanc, de jaune, de bleu, de rouge, pastels. Ces couleurs me rappelleraient à la fois la beauté à la fois le

conversations comme des tirades, et tout serait à l'image de la vie qu'on mènerait, des émotions vraies, que le fait serait réel ou bien une invention. On comprendrait l'avis des anciens, des enfants et de tous les types d'âgés, quels qu'auraient été leurs outils de construction intellectuelle. On parlerait en images.

J'aurais plaisir à vivre une électricité avec des personnes de mon entourage, nouvelles ou bien perçues sous un nouveau jour, un intérêt assez brusque pour renverser certaines décisions. Des choses parfois agressives, piquantes. Ma sauvagerie s'en trouverait un espace, ma violence le même, il y aurait beauté à rejeter avec tout son être, comme à mettre la main envieuse sur une chose incompréhensible.

Justement, en écoutant des musiques violentes je réduirais mon énergie par la danse, seule. La violence rayonnante des autres sur leur extérieur, je ne lui donnerais aucune attention. Ma chambre contiendrait un lit, une armoire et un bureau en bois massif. Les murs auraient des ouvertures difficiles à cerner au premier coup d'œil, réalisées avec suffisamment d'astuce pour qu'elles n'en seraient pas lassantes pour autant. Ma salle de bains serait tapissée de carreaux en faïence bleue sombre, la douche n'aurait pas de bac, seulement une surface faite de ces carreaux, pas de rideau puisque personne ni aucun œil ne

de me laver à l'air et la lumière libres.

Je serais souvent sans rien, totalement nue dans ma maison, et, sauf de le dire, personne n'aurait connaissance de ce fait, si bien que les désirs des voyeurs et voyeuses ne pousseraient pas. Je préférerais bien sûr être moi-même et que rien de mon corps qui me paraîtrait ma norme attiserait incessamment le désir du sexe chez une spectatrice. Mais, faisant moi-même l'expérience de spectatrice lubrique lorsque je verrais le corps nu d'un amant, mon souhait se refermerait tout seul sur l'idée que d'équité nous serions des mouvements désireux vers la norme de l'autre. Mon homme partagerait la maison avec nos quotidiens propres qui s'y inter-injecteraient m'apparaîtrait d'autant plus séduisant. Je prendrais crûment son membre dur comme je prendrais un petit-déjeuner.

La maison pourrait ne jamais exister, ni ne pourrait jamais exister comme réel projet, elle serait tout de même présente sous forme de goûts et comportements. Eux-mêmes propres à l'alimentation d'une base de données chérie (stocker des choix), elle serait similaire à la caresse de ce tout sous le dôme de ma propre constance. Comme la maison serait moi-même, elle se détruirait si je viendrais à changer beaucoup. Mais cependant elle ne cesserait pas d'être la maison, tout comme je ne cesserais pas d'être moi-même.

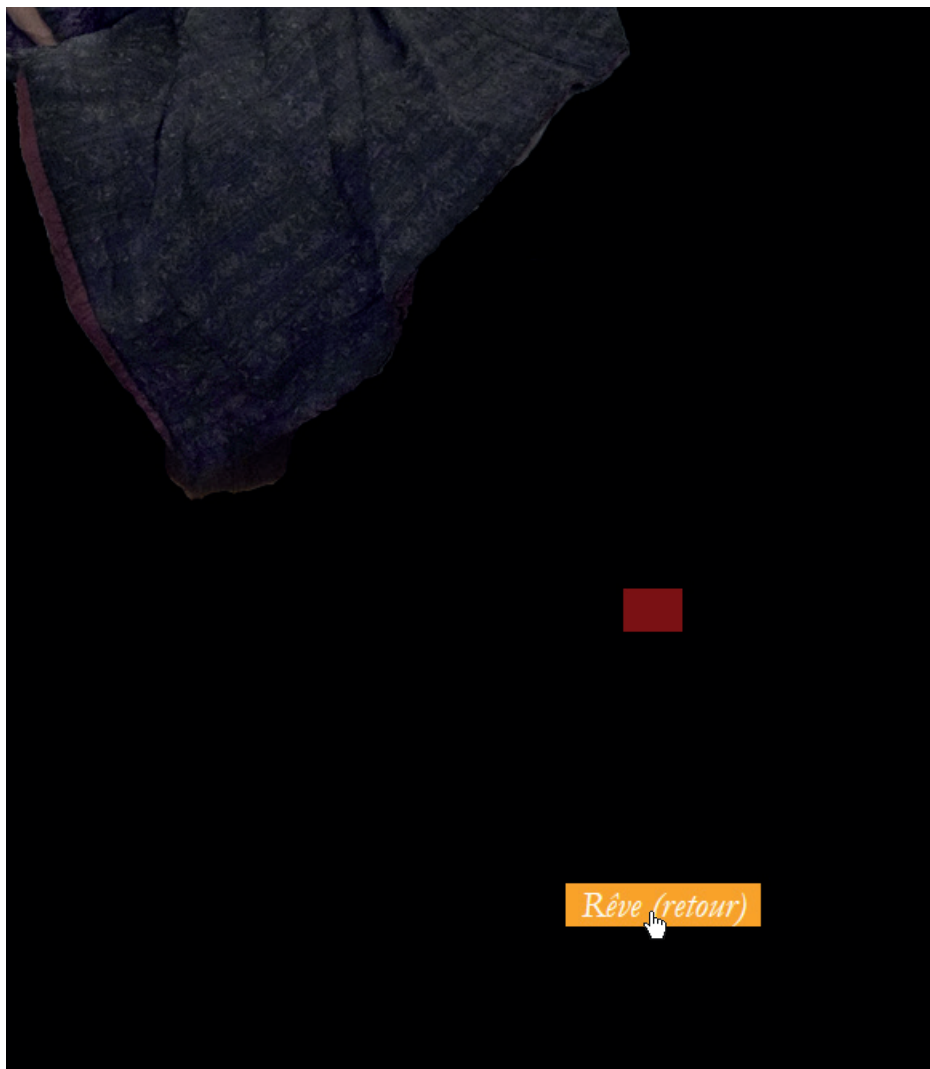


Fig. 72 : Bouton « Rêve (retour) »
ramenant à la page d'entrée.

vêtement du personnage : à chaque cigale sur laquelle on clique correspond une « boîte *pop up* », qui se développe et montre un morceau de photographie (fig. 46 à 55). Les huit cigales correspondent aux huit morceaux d'une même image. Ici s'agit d'un autoportrait aussi, réalisé au crayon graphite sur une toile. La scission de l'autoportrait suggère qu'une autorencontre est une forme de puzzle, mais aussi évoque le caractère multiple propre à chaque individu, le questionne, montre les « vides ».

La pratique de l'autoportrait a été particulièrement florissante chez moi antérieurement à la recherche universitaire, dans un contexte de solitude quotidienne. La solitude humaine (au sens où l'on peut être entouré.e de formes de vie non-humaines) peut en effet s'avérer une opportunité de s'expérimenter soi-même dans ses multitudes. Certaines libertés existent lorsqu'on est chez soi et qu'on ne répond pas à des exigences sociales : liberté corporelle, liberté sexuelle, liberté d'expression personnelle, liberté d'investissement de l'espace, etc. Pendant trois ans, vivant seule, j'ai donc passé le plus clair de mon temps à m'approprier l'espace où je vivais, l'investir de ma présence et m'observer le faire. Beaucoup de cette attention est passée par des mises en scène que je prenais en photo (fig. 73 à 78), et qui m'ont permis d'incarner des personnages, inspirés indirectement d'univers de contes ou du cinéma, dans

lesquels je retrouverais, quelque part, quelque chose d'authentique. On voit, d'une certaine manière, l'expression de mal-être (fig. 73), les déguisements et les rôles (fig. 74, 75, 76) – qui d'ailleurs questionnent une existence politique par l'adoption de codes sociétaux qui ne correspondent pas à ma sensibilité –, pour finalement chercher des moyens de m'ouvrir sur ce qui me paraissait, à ce moment, juste. La pratique des autoportraits m'a amenée à faire un effort d'« autoaffection », et je les considère comme des ouvertures, des propositions à des problématiques qui m'occupent toujours.

Pratiquement tous mes travaux réalisés entre 2021 et 2023 comprennent aussi des autoportraits, mais ils servent désormais d'« interface » entre le public et l'œuvre. *Projet de l'autorencontre*, réalisé dans ce contexte de recherche, porte donc à la fois sur l'autorencontre et le souci de soi par un témoignage réel, à la fois sur le sujet en lui-même. Le « souci de soi » est une notion très importante de la philosophie grecque antique, résonnant particulièrement aujourd'hui avec l'idée de souci relationnel propre à ce qu'est devenue l'écologie. Aujourd'hui les opportunités de « regard vers soi » semblent se confondre avec certains comportements obsessionnels sur les réseaux sociaux (étaler sa vie privée, selfies à outrance, etc.), ce qui différencierait du regard vers soi



Fig. 73 : Montage photographique avec gouache représentant une assiette personnelle, 2020.

Fig. 74 (page suivante) : Montage photographique avec cendres jetées au sol, 2018.





Fig. 75 : Photographie avec projection d'un autre autoportrait, 2020.



Fig. 78 (pages suivantes) : Montage photographique, mariage entre mois-mêmes, 2020.

Fig. 77 : Photographie, au sol avec poêle ouvert, 2020.







comprenant le *travail* de prendre soin de soi-même. D'autre part, les moments épargnés par une surstimulation sensorielle se font rares, dans un contexte d'addiction facile au flot d'informations, et rendent l'écoute profonde moins intuitive. On associe en effet un flux incessant d'informations à un empêchement introspectif : « C'est moins notre attention que notre *capacité* d'attention qui se trouve menacée par une machine de distraction nous condamnant à une superficialité sans remède²² ». Avec l'habitude d'une « attention flottante »²³ à des distractions extérieures à soi, cette capacité pouvant s'entraîner et mener à un intérêt profond pour soi-même (ses enjeux et complexités) diminuerait. En outre, les outils pour entrer en conversation avec soi-même semblent presque inexistantes à cause d'une perte de cohérence et de stabilité dans les manières d'aborder un soi propre : « [...] l'époque contemporaine, en exacerbant la production de biens matériels et immatériels, au détriment de la consistance des Territoires existentiels individuels et de groupe, a engendré un immense vide dans la subjectivité qui tend à devenir de plus en plus absurde et sans recours²⁴ ». Iel apparaît alors aussi bien désarmant que nécessaire de réapprendre un rapport de soin à la relation avec soi-même, en cherchant les outils les plus

22. Yves Citton, *Op. Cit.*, p. 208.

23. *Ibid.*

24. Félix Guattari, *Op. Cit.*, p. 39.

intéressants. Pour ce faire, il peut être pertinent de procéder à une extraction temporaire des sphères sociales. D'où l'absence d'autres personnages sur la page d'accueil de l'interface du *Projet de l'autorencontre*. De ce point de vue, le souci de soi comporte une certaine dimension apolitique, dans la mesure où les efforts que l'on fait pour prendre soin de soi-même impliquent de ne pas être investi.e dans les relations sociales ni de s'inscrire, pendant le moment d'attention à soi, dans un positionnement « politique ». C'est-à-dire de ne pas être en rapport et en discours avec les autres, rapports et discours régis par le contexte, les identités diverses et les jeux de domination et de rôles. C'est pourquoi le souci de soi semble nécessairement personnel et se détache des problématiques concernant un.e autre que soi, si ce n'est, évidemment, ses influences intériorisées. Ce qui ne veut pas dire que l'observation de soi ne puisse évoquer des enjeux actuels et vécus par d'autres personnes, comme par exemple avec l'identité de genre ou culturelle.

Néanmoins, pour Michel Foucault, le souci de soi ne partirait pas d'une connaissance de soi préalable : c'est lui qui mènerait à cette connaissance par le travail de soin à soi-même²⁵. Michel Foucault développe, à partir des théories de la Grèce antique, les différences entre souci de soi et connaissance de soi,

25. Michel Foucault, *Dire vrai sur soi-même* (1982), Paris, Vrin, 2017.

mais aussi leurs liens irréductibles. Le souci de soi contient l'idée d'être avec soi-même, tourné.e vers soi : « "il faut vaquer à soi-même", "vaquer à son âme", "se hâter vers soi-même", "se retirer en soi et y demeurer"²⁶ ». Iel y a donc la notion de dualité entre le soi qui est actif en se « dirigeant vers », et le soi qui est passif, sur le point d'être rencontré : cette idée poétique est mise en scène dans l'interface, avec l'autoportrait photographique présent sur la page d'entrée en position d'écoute, rencontrant son propre portrait découpé de façon énigmatique.

Le souci de soi étant un travail, il relève bien d'une écoute active et non d'une passivité, ni d'une oisiveté qui ne comprendrait aucune recherche d'effet : « [...] même devenu un principe philosophique, le souci de soi est resté une forme d'activité. Le terme même de *epimeleia* ne désigne pas simplement une attitude de conscience ou une forme d'attention qu'on porterait sur soi-même ; il désigne une occupation réglée, un travail avec ses procédés et ses objectifs²⁷ ». Le souci de soi apparaît donc comme un projet d'attention mais aussi et surtout d'appropriation de soi, qui peut prendre la forme d'un recueillement discipliné et pouvant s'étendre sur des temps longs. Si le souci de soi se trouve dans une démarche totalement personnelle et détachée d'un discours à l'autre, alors il

26. *Ibid.* (en citant Sénèque), p. 50-51.

27. *Ibid.*, p. 37.

peut prendre la forme d'une avancée structurée sur les développements d'une langue personnelle : possiblement hermétique, strictement sensible, non articulée, etc. Le souci de soi, dans un langage qui n'implique pas de conventions sociales, est intimement lié à la connaissance de soi, dans la mesure où soi-même s'intéresse activement à prendre soin de soi-même et apprend à connaître ses spécificités et son unicité par ce biais-là. Ce qui rejoint, de fait, le principe fondamentalement écologique d'une considération des besoins et des limites d'un être, ayant pour conséquence une meilleure connaissance de celui-ci.

Par la connaissance de soi, qui découlerait du travail de soin à soi-même, on observe chez Michel Foucault l'émergence d'une recherche de vérité sur soi ; qui ne trouve pas un intérêt dans le dévoilement d'une vérité pour elle-même, mais bien dans le « processus » de la recherche de celle-ci. Le philosophe précise plus loin : « Cette connaissance de soi n'a pas pour objectif la constitution de la vérité (de discours vrais) sur nous-mêmes ; son objectif est de contrôler le processus par lequel nous acquérons des discours vrais, nous les intégrons à nous-mêmes, nous nous transformons nous-mêmes grâce à eux. Et contrôler ce processus veut dire en être conscient, le mesurer, et en même temps le

renforcer, l'accélérer²⁸ ». Michel Foucault insiste sur l'importance de l'appropriation constante d'une vérité sur soi, en faisant « en sorte que les discours vrais transforment le soi »²⁹, ce qui ne signifie pas élaborer une définition de soi à laquelle on s'applique de coller, mais d'être conscient.e de soi-même et de ses propres mutations. Puis se les approprier à travers une expression (orale, écrite, artistique, etc.). Michel Foucault souligne en effet la nécessité de l'écoute aussi bien que d'une mise en forme personnelle des idées. Iel existerait selon lui « [...] deux instruments principaux pour acquérir la vérité de telle façon que la vérité, les discours vrais s'intègrent au sujet et ne soient pas seulement un objet de connaissance. Ces deux instruments [sont] : – l'écoute, ou plus précisément l'art d'écouter, lié à un art de garder le silence ; – l'écriture, ou plus précisément un genre d'écriture personnelle [...] »³⁰.

Après l'observation de l'autoportrait découpé, le *Projet de l'autorencontre* poursuit l'investigation avec la « construction » du lieu de vie. En cliquant sur « Projection du café-bar » (fig. 56), on découvre (avec une référence au jargon du cinéma) une image de ce lieu imaginaire (fig. 57) qui contiendrait ce que je voudrais pour

28. *Ibid.*, p. 124.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 123.

moi-même, qui pourrait accueillir d'autres personnes, mais aussi contenir des conversations intérieures (d'où la limite très floue entre le « lieu de vie » et le « café-bar », projet de vie, que je considère comme un lieu de conversations très propice). En réalité cette image est issue d'une interface cinétique existante que j'ai réalisée au même moment, *Le Bar des Fictions*, et de laquelle je parlerai en détails dans une autre partie de cette recherche. En cliquant sur le bouton « Construction » (fig. 59), on accède à une autre page (fig. 60 à 62) qui semble avoir, paradoxalement, « déconstruit » la page d'entrée en éclatant les différentes images et en ajoutant des rectangles de couleur rappelant des pavés en cours de pose. Chacun de ces « pavés » est cliquable, et mène soit à un morceau de texte soit à une photo de carreau de faïence (fig. 64 à 71). Le texte est essentiellement composé de suppositions utopiques (« je vivrais dans une maison lumineuse... », « je serais au contact des choses... », « les murs auraient des ouvertures difficiles à cerner... », etc.), dressant le portrait d'une maison qui ne ferait qu'un avec mes pensées, ayant pour objectif de dégrossir un idéal : celui de m'établir entière dans un espace sur mesure. L'élaboration du lieu de vie et d'existence fait en effet référence à l'espace délimité, rythmé, que construit la pensée pour se comprendre elle-même. *Le Projet de l'autorencontre*, en tant qu'écriture d'un processus de pensée que j'ai pu m'approprier et

intégrer, rejoint le caractère plus universel d'une recherche humaine pour un espace d'expression propre. Mais le simple fait d'en présenter une forme plastique induit un positionnement « politique », au sens où il met en discours cette proposition, et recherche dans un contact avec l'autre une forme de discussion. J'ai donc fait le choix d'être intelligible, ce qui a pour conséquence de maintenir cachées certaines choses de l'ordre du « trop intime » pour être exposé à l'autre. Certaines expressions sensibles n'ont pas vocation à être tournées en discussion, et au même moment d'autres expressions sensibles, puisqu'elles ont vocation à l'être, cessent d'être « au plus intime », tout simplement parce que ce serait un trop gros sacrifice.

2. La maison comme extension de soi, pour un retrait stratégique

Jean-Pierre Raynaud, avec sa maison de La Celle Saint-Cloud entre 1969 et 1993 (fig. 79 à 83), est un exemple signifiant d'artiste ayant cultivé la relation à lui-même dans la solitude, et en outre dans un espace unique construit par lui et pour lui seul : « J'ai fait cette maison, qui est une maison comme toutes les maisons, avec cette différence qu'elle correspond à ce que je suis actuellement³¹ ».

31. Jean-Pierre Raynaud, « Mardi 06 août 1974 » (entretien avec Miller Lévy), publication libre sous la direction de Jean-Pierre Raynaud, avril 2022, p. 03.

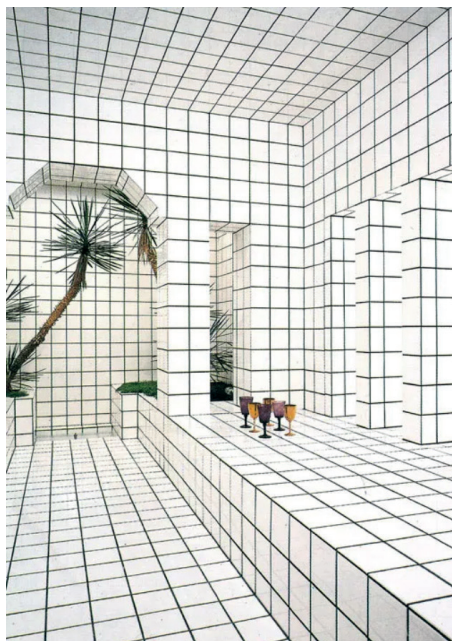
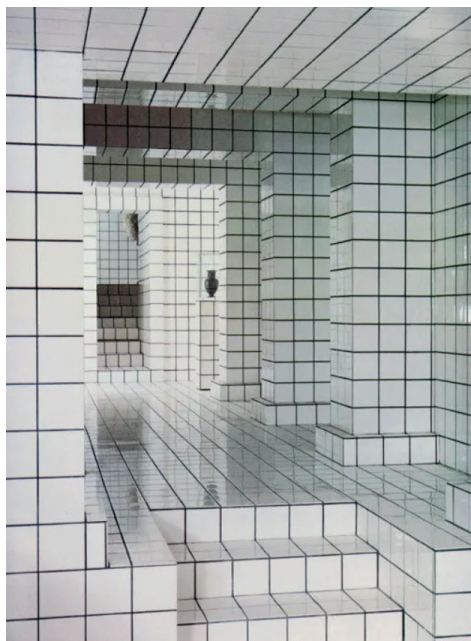


Fig. 79, 80 et 81 (page suivante) : Photographies de l'intérieur de *La maison de La Celle-Saint-Cloud* par l'artiste, 1974.

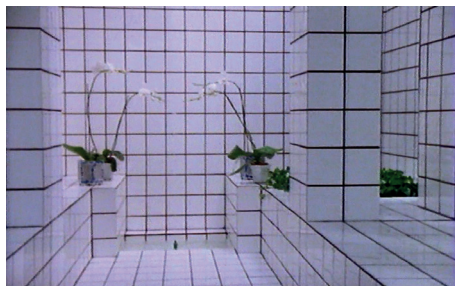
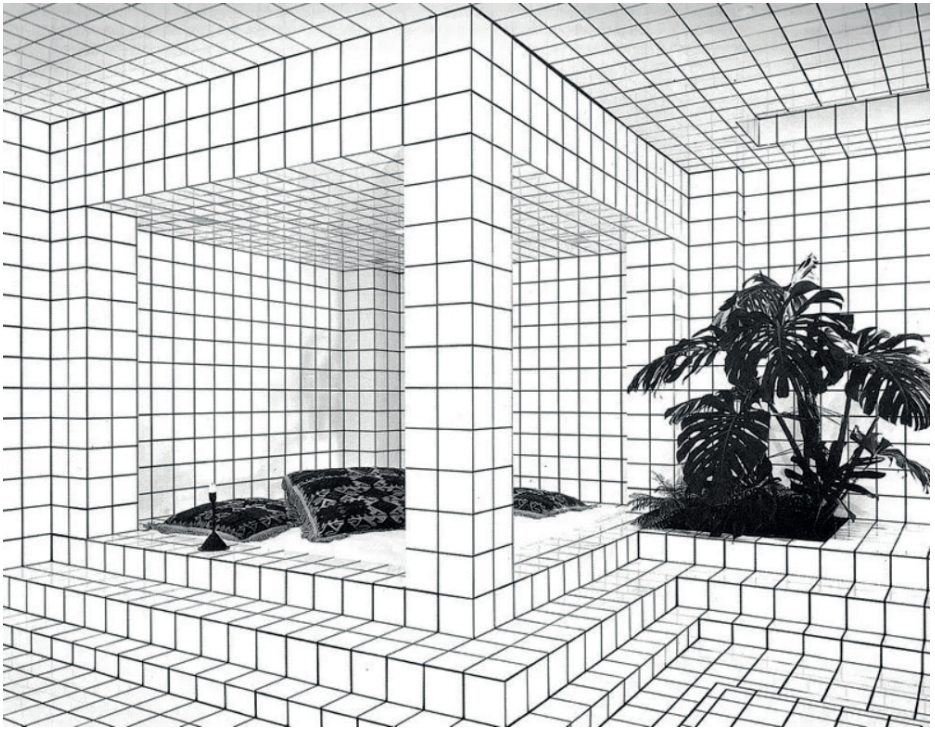


Fig. 82 et 83 : Photogrammes du film documentaire *La maison de Jean-Pierre Raynaud 1969-1993*, Michelle Porte, 1993.



L'artiste voit sa maison comme une extension de lui-même, intimement liée à sa vie, ce qui ne la définit pas simplement comme objet d'art : « Les choses sur lesquelles je travaille ne peuvent pas être comme des peintures, mais peut-être comme un prolongement de moi. Ce que je vis est aussi important en conséquence que ce que je fais, car en réalité c'est mon comportement. Au moins de mon existence j'en fais une aventure³² ». La maison, aujourd'hui disparue, était formée de nombreuses pièces, avec un étage, extrêmement austère, l'intérieur étant totalement recouvert de carreaux de carrelage blancs identiques. On trouve tout de même certaines différences dans les pièces et leurs usages : la chambre, un salon, un foyer (avec la cheminée), un espace d'exposition d'œuvres d'art, etc., et pas de cuisine. Jean-Pierre Raynaud parle de cette maison comme d'un espace où il se sent protégé de l'extérieur, grâce à sa structure et à la complète solitude dont il jouit à l'intérieur : « Il n'y a pas de fenêtre, et là je pouvais penser sans me sentir agressé, enfin sans avoir l'impression qu'on entre en moi, c'est plutôt ça. Sans protection, aucune création n'est possible³³ ». Il voit dans cette retraite en outre d'autres points positifs, liés à la liberté de pensée : « Je pense que c'est une méthode pour des gens qui puisent des choses au fond d'eux-mêmes, qui sont en gestation avec leurs idées

32. *Ibid.*, p. 09.

33. *Ibid.*, p. 16.

et qui ont besoin de les faire sortir. L'espace est clos, donc ne permet pas de mixage avec l'extérieur, seulement si on le souhaite, pour la comparaison. [...] À l'extérieur, je suis toujours atrophié dans la mesure où je ne sais jamais qui je suis. [...] Mais cette richesse, cette énergie que l'on a chacun en nous, on ne peut pas la sortir si on est seulement dans la société car on est en lissage permanent. Et pour ça je m'enferme pour reprendre un peu mon identité, pour ne pas être influencé par "les idées"³⁴ ». La solitude telle qu'aimée par Jean-Pierre Raynaud lui est vitale, dans le sens où la conscience de sa propre identité dépend d'une extraction des sphères sociales pour se retrouver avec lui-même et développer son unicité propre. On rejoint d'une certaine manière Félix Guattari qui défend une considération profonde de soi et sa subjectivité, et notamment corporelle, essentielles au développement d'un esprit à la fois critique et singulier : « [...] l'écosophie mentale sera amenée à ré-inventer le rapport du sujet au corps, au fantasme, au temps qui passe, aux "mystères" de la vie et de la mort. Elle sera amenée à chercher des antidotes à l'uniformisation mass-médiatique et télématique, au conformisme des modes, aux manipulations de l'opinion par la publicité, les sondages, etc.³⁵ ».

34. *Ibid.*, p. 10.

35. Félix Guattari, *Op. Cit.*, p. 22-23.

On peut associer également cette solitude dans son propre foyer à une oisiveté, si l'on considère comme le philosophe Emanuele Coccia que la maison y est propice, alors qu'on peut faire l'objet d'un étouffement dû à la vie en ville qui rendrait difficile à obtenir une certaine liberté de *ne pas* tenir de rôle. Le philosophe souligne en effet, dans sa conférence « *Oikeiosis – La casa come addomesticamento* »*, que « la ville appelle à la présence »³⁶. Il expose à l'inverse, poétiquement, la liberté dont on jouit dans un lit, considéré comme base fondamentale de la maison, où « rien se s'y produit »³⁷ car on est éloigné.e des attentes sociales et productives* qui prennent place dans des lieux précis, où le monde observe. Non seulement on est « appelé.e » à tenir un rôle en ville, mais en plus on reçoit nombre de signaux qui nous sont communiqués, le plus souvent indirectement, et auxquels on fait attention du simple fait qu'on les comprend. Comme le remarque Yves Citton, dans le contexte d'un usage personnel des outils qui nous permettent de faire lien à la société, même si ce n'est pas dans un groupe physique,

* La maison comme domestication.

36. Emanuele Coccia, « *Oikeiosis – La casa come addomesticamento* » (conférence), Site de l'Unesco, Modène, 19 septembre 2021. Accessible en ligne. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QUPWx1B7zWg>, consultée le 25/11/2022.

37. *Ibid.*

* Liberté du lit qui paraît menacée si on y télétravaille !

« la prolifération de machines de communication nous bombardant de messages urgents inhiberait notre capacité à être attentionné envers autrui et attentif envers nos propres désirs³⁸ ». Or, selon lui, « L'effort d'attention porte son fruit en lui-même : dans l'augmentation de notre aptitude à faire attention – qui apparaît dès lors comme un bien en soi³⁹ ». D'où, alors, une importance de la déconnexion, qui permette à notre esprit de se recentrer sur soi-même et développer du même coup une meilleure disponibilité pour l'entourage. En même temps, même si on observe des personnes chanceuses qui auraient la possibilité de ne rien faire, et peut-être de cultiver par ce biais une certaine liberté réflexive, introspective, beaucoup choisissent de se distraire pour ne pas entrer dans l'ennui. Alain Connes, mathématicien, soulève ce problème, et dénonce lui aussi les possibles méfaits d'un flux continu d'informations sensorielles : « Notre époque est très encombrée par toutes sortes de perturbations extérieures. Nous ne connaissons plus l'ennui qui était fondamental dans le pouvoir créatif⁴⁰ ». Et en effet, l'ennui appelle à fabriquer soi-même, c'est-à-dire non pas dans une distraction, des « outils d'intéressement » à ce

38. Yves Citton, *Op. Cit.*, p. 206.

39. *Ibid.*, p. 248.

40. Alain Connes, *La géométrie et le quantique*, Paris, CNRS Éditions/De Vive Voix, coll. « Les Grandes Voix de la Recherche », 2019, p. 69.

qui se trouve juste là, puisqu'il n'y a rien d'autre de plus intéressant ailleurs. Il s'agit donc d'un effort d'imagination à fournir, nécessaire dans l'expression artistique, ludique, dans l'apprentissage par soi-même et dans l'élaboration de solutions. L'ennui se rapproche du « désœuvrement », néanmoins celui-ci comporte moins la dimension pesante, désagréable. Le désœuvrement, lorsqu'il est ponctuel et choisi, peut permettre à une certaine liberté de pensée et corporelle de se développer, d'une manière qui se rapproche des effets de la solitude observés par Jean-Pierre Raynaud. Pourquoi le désœuvrement, s'il ne comporte, par définition, aucune activité comme dans le travail de souci de soi, aurait-il tout de même une importance dans une relation soucieuse de soi ? Il apparaît que, contrairement à l'ennui, qui amène à trouver une solution, le désœuvrement se veut particulièrement improductif ; il laisse le sujet vaquer sans objectif prédéterminé, que la vacation soit mentale ou physique, celle-ci étant tout aussi nécessaire que le travail. « [Le désœuvrement] est proche des trois caractéristiques du geste chorégraphique distinguées par le philosophe Frédéric Pouillaude : "dépense" (et non production), "auto-affection" (rapport de soi à soi impliqué dans la kinesthésie), "présence" (expérience temporelle ici et maintenant).⁴¹ » Le

41. Agnès Lontrade, *Op. Cit.*, p. 34.

désœuvrement entre en regard avec la relation que l'on entretient avec l'espace, sa propre évolution dans celui-ci, mais aussi l'attention à lui dans une « composition avec » contingente, que ce soit par la danse ou par l'imagination d'une histoire.

La notion d'histoire, justement, nourrit le *Projet de l'autorencontre*, évoquant à sa manière l'écoute d'un conte avant d'aller dormir, puis jouir de la liberté induite par la possibilité de ne rien produire en dormant, propre de l'oisiveté. « Celui qui écoute le conteur ne l'interrompt jamais ; il ignore l'impatience et l'avidité du lecteur moderne. Il suit la description des qualités d'un vieillard ermite avec la même ardeur et le même plaisir que lorsqu'il est question des joies d'un jeune garçon amoureux ou du suicide d'un vizir tombé en disgrâce⁴² ». Paradoxalement, l'interface me permet de laisser un témoignage tout en vivant sa lecture comme une histoire : pendant que je lis mon témoignage, je suis déjà autre et je me rencontre. L'écoute d'une histoire, d'un conte, d'une musique, d'une anecdote, de bruits environnants, etc., se fait aussi dans une forme d'oubli de soi-même. Les activités intenses de la concentration et de l'imagination permettent une interruption dans l'observation de soi-même, tout en y étant au plus près.

42. Hermann Hesse, *L'art de l'oisiveté* (1899-1959), trad. Alexandra Cade, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 21.

Cependant, la solitude et l'oisiveté ne peuvent être définitives et leurs avantages ne sont pas systématiques. On peut donc aussi poser la question d'un « retour » à l'activité avec les autres, et quelles différences pourraient exister après un temps pris à se soucier de soi-même. Agnès Lontrade propose différentes manières de voir l'oisiveté comme une stratégie inhérente à un plan de retour au politique : « l'oisiveté comme usage est une puissance d'inventer et de créer le monde, et non simplement de le fuir, par "impuissance pure"⁴³ ». Au sujet du retrait communautaire chez Jean-Pierre Raynaud, on perçoit un véritable malaise dans une impossibilité de correspondre aux attentes, et une ressource dans la solitude. « L'idéologie dominante voudrait que l'artiste soit seul, elle le rêve solitaire et irrédentiste : "on écrit toujours seul", "il faut se retrancher du monde", bla bla bla... Cette imagerie d'Épinal confond deux notions distinctes : le refus par l'artiste des règles communautaires en vigueur aujourd'hui, et le refus du collectif. Si l'on doit rejeter tout communautarisme imposé, c'est précisément pour lui substituer des réseaux relationnels inventés⁴⁴ ». On peut imaginer un retrait qui aurait des fins créatives de réinvention des

43. Agnès Lontrade, *Les ruses de l'oisiveté – Esthétique, pratique(s) et politique du temps vide*, Paris, Mimésis, coll. « Art, Esthétique, Philosophie », 2020, p. 38.

44. Nicolas Bourriaud, *Op. Cit.*, p. 87.

formes relationnelles. Jean-Pierre Raynaud, qui ne prend pas cette position, mais plutôt celle d'un choix résolument personnel, insiste sur le regard neuf qui se dégage aussi, d'une certaine manière, de l'ignorance qu'il s'efforce de garder grâce à sa solitude : « Je n'ai aucune théorie, aucune philosophie. Je ne veux surtout pas avoir de philosophie. Je lis peu pour ne pas être influencé et j'avance vraiment en primitif, inutile de vouloir prouver je ne sais quoi⁴⁵ ». La philosophie, construite autour de pensées collectives et relayées, structurée à partir de son histoire, connaît donc ses développements sur un échafaudage et des codes, ce qui la place dans un contexte communautaire et fondamentalement politique. « [Vivre en marge de la société] permet d'avoir un œil un tout petit peu plus naïf et enfantin sur tous les problèmes de base et de les aborder sans référence concrète⁴⁶ ». Agnès Lontrade enchérit là encore sur une utilité du retrait de la collectivité en tant qu'une forme de résistance. Il peut prendre une dimension stratégique, de la même manière que l'oisiveté, en servant à terme la société et le collectif grâce à ce « regard neuf » : « La "culture de soi", au sens que lui donne Foucault [...] imagine, de façon paradoxale et à l'abri des hommes, d'autres façons de pratiquer la vie politique : invention d'un nouveau pacte social, recherche d'autonomie et situation de résistance passive

45. Jean-Pierre Raynaud, *Op. Cit.*, p. 02.

46. *Ibid.*, p. 01.

ou pacifique pouvant toutefois conduire à des formes de résistances actives, prise de recul vis-à-vis des affaires humaines pour mieux y revenir, travail en vue du bien commun par la pratique de la philosophie, création de contre-sociétés autour d'un soin d'ordre privé, non pour autant dénué de souci des autres et d'effets possibles à l'échelle publique⁴⁷ ». Dans la pratique artistique, présenter une œuvre (ce que ne fait pas Jean-Pierre Raynaud avec sa maison, puisqu'il la détruit au moment où elle pourrait être classée) formée du regard distancié sur ces relations est finalement un geste profondément critique et collectif : « L'art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant⁴⁸ ».

Qu'ils soient sans objectif de production ou stratégiques, la solitude et le désœuvrement participent d'un souci de soi au sens où ils amorcent une certaine conversation avec ce qui est là, c'est-à-dire soi-même et son entourage immédiat (vivant, abiotique, matériel), dans la possibilité d'une expression libre. Cette expression a valeur de témoignage pour soi aussi bien que pour la société, si on décide de l'y mettre en dialogue. Le regard neuf avec lequel on aborde certains problèmes amène alors d'éventuelles nouvelles

47. Agnès Lontrade, *Op. Cit.*, p. 79.

48. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998, p. 15.

propositions. D'où le lien à une approche plus « baignée » dans le flot relationnel qui verrait peu de distinctions entre les choses « sociales-environnementales ». Or dans les faits le problème en lui-même génère une soumission à des catégorisations, au sein d'un système occidental fondé sur l'exploitation : « Le fait écosophique consiste en une articulation éthico-politique entre l'environnement, le social et la subjectivité. Il s'agit de reconstituer un territoire politique perdu, puisqu'écartelé par la violence déterritorialisante du "Capitalisme mondial intégré"⁴⁹ ». Aujourd'hui, le souci de soi peut s'étendre à un souci du bain dans lequel on vit – ce qui ne signifie pas le figer – dans une logique écologique profonde où soi et ce qui existe autour de soi ont des qualités d'interdépendance et des relations nécessaires qu'il est important de maintenir constructives, (utopiquement) non hiérarchisées sur le plan de l'utilité. L'art forme des résidus expressifs, et, sans nécessairement rejoindre le principe de souci de soi, se présente comme fait d'expérimentation de sa subjectivité propre d'une part, et comme une possibilité pour un public d'autre part : « [...] l'art s'avère là encore un auxiliaire précieux, dans la mesure où il fournit un "plan d'immanence", à la fois très organisé et très "absorbant", pour l'exercice de la subjectivité⁵⁰ ». L'art et ses déploiements, entre autres, permettent

49. *Ibid.*, p. 109.

50. *Ibid.*

quoi qu'il en soit à des manières expérimentales d'être soi et en collectivité, nécessité démocratique défendue par des luttes aussi bien sociales qu'écologiques.

● III. Se confondre, intervenir



1. Interactions « spontanées »

1.1. *Intimate Field Simulator* : poétique des territoires

Ce qui nous amène à étudier l'expérience de se « confondre » dans le bain avec l'autre que soi, non-humain.e, et les inter-influences, inter-transformations qui possiblement en résultent. *Intimate Field Simulator* (fig. 84 à 174) est une interface numérique narrative interactive en langue anglaise* réalisée en 2021. Elle questionne les rapports de cohabitation avec des formes de vie non-humaines, et propose de faire l'expérience d'une vie quotidienne littéralement *sur* un champ, dans un univers fictionnel à la fois loufoque et poétique. L'expérience se fait à travers des propositions d'activités que l'utilisateurice peut choisir de faire dans le temps de deux journées (lever, petit-déjeuner, activité ou passivité, repas, coucher). On suit les réflexions du personnage au fur et à mesure que l'on avance dans la journée, sur son sentiment de solitude

* Le choix de l'anglais était pour rendre accessible l'interface à des populations non-francophones.

INTIMATE FIELD SIMULATOR



Fig. 84 : Installation avec ordinateur, casque audio, souris, foin, bureau et chaise, pour l'exposition « Horizons Dysutopiques », Centre Panthéon, Paris, 4-8 avril 2022.

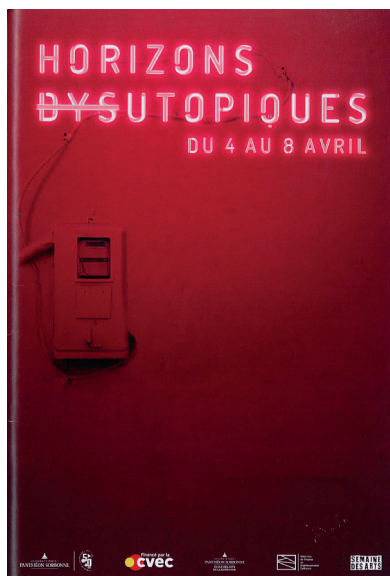


Fig. 85 et 86, 87 (page suivante) : Affiche et flyer de l'exposition « Horizons Dysutopiques ».

L'exposition *HORIZONS DYSUTOPIQUES*, au sein de la Semaine des Arts de la Sorbonne, prendra place autour de cinq lieux emblématiques de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : le Centre Panthéon, le Centre Michelet, le jardin de l'Institut de Géographie et le Centre Pierre Mendès France. Plus d'une cinquantaine d'artistes seront exposés sur cette semaine, durant laquelle des événements spécifiques rythmeront le cours de cette découverte des talents du Centre Saint-Charles.

Artistes exposants :

Agathe Roux
Alexandre Mugnier
Alice Plas
Anne Maillé
Armando Zacarias
Asaad Moualla
Asako Yamasaki (Aurore Asako Serain-Yamasaki)
Association les trois têtes
Camille Alquier
Camille Audit
Camille Menat
Carlos Beltran-Gomez
Julien Couvert
Carolina Fernanda De Souza Rodrigues
Catalina Guevara, Florie Souday
Clara Joly
D Max McArthur
DU Manxi
Ellis Laurens
Jérôme Kocé
Joel Espi Di Certo
Josephine Ugarte Fourgeaud
Judy Eldakar
Juliane Dion
Kamila Isa
Lila Mendes

Lucas de Vareilles
Magali Massoud
Maïlys Joutanne
Marie Boitouzet, Alexandre Mugnier, Ellis Laurens
Mathilde Nourisson
Meri Karapetyan
Nicolas Assayah
Orane Auvray
Pamela C. Saade
Paola Fernandez
Pierre Duval
Pierre-Alexis Pays
Raziye Ghadimi
Samuel Figueroa
Sidonie-Alizée Lorelle, Marie-Amélie Dib, Chogyam Bourel
Thibault Boubert
Yang Jin
Yi Zhang, Nu t
Zhou ye

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON-SORBONNE



Partenaire de la
cvcc



**SEMAINE
DES ARTS**

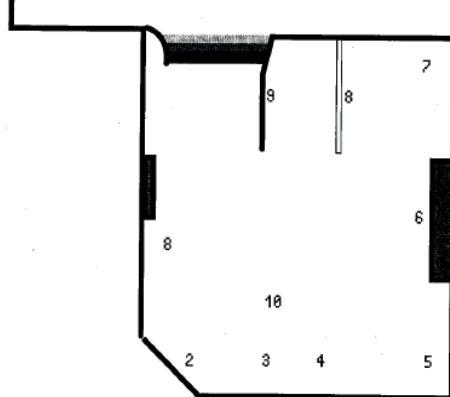


Fig. 88 : Installation avec ordinateur, casque audio, souris, paille, table et tabouret pour l'exposition « *Human, after all* », IPN, Toulouse, 22-27 octobre 2022.



HUMAN, AFTER ALL 卷第 0 第 01 册 0 2022 年 10 月 22 日 10:00:00

Fig. 89 et 90, 91 (page suivante) : Catalogue de l'exposition « *Human, after all* ».

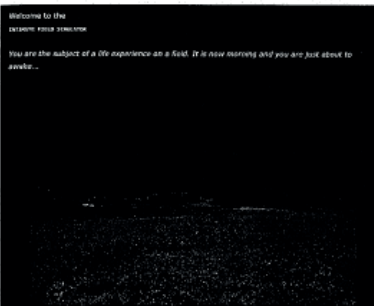


- 1 Lambert Duchesne - A place where there is only love
- 2 Camille Alquier - Intimate Field Simulator
- 3 Queenie-Flavie Charles - Humain, après tout ?
- 4 Franck Miquel - Stories
- 5 Kasper Ravel - Détacher la pose de l'humain.e
- 6 Agathe Mathel - Faire avec les machines
- 7 Ellis Laurens - Typewriter / Olympia's transcripts
- 8 Théo Abadon - Sans-titre
- 9 Mickaël Duval - Non-Fongibles
- 10 Romain Thibault Gauthier - Il y aura tellement de lumière que vous devrez porter des lunettes de soleil

Intimate Field Simulator
Camille Alquier-Azan

* Camille Alquier-Azan est née à Narbonne. Elle a vécu ces trois dernières années dans le Tarn, dans une maison à la campagne, où elle a eu l'immense privilège de n'y rien faire de particulièrement productif. Cette expérience de vie lui a permis de développer une réflexion sur les rapports non-fonctionnels à soi-même et à son environnement. Ainsi dans sa recherche, elle questionne les relations entre résident.e.s de la campagne, et la relation à soi-même lorsque l'on se fonde dans un espace à dominante non-humaine. Sa pratique artistique est surtout orientée vers la programmation d'interfaces interactives qui ne seront jamais sur Internet.

INTIMATE FIELD SIMULATOR est une interface narrative interactive où l'utilisateur.ice fait l'expérience d'une vie quotidienne contemplative sur un champ agricole. L'expérience propose un rapport simple de cohabitation entre êtres vivants sur un lieu de vie commun. Elle donne une importance particulière à la dimension non utilitaire des interactions avec l'environnement, et porte une certaine attention à un rythme de vie lent, au corps et aux sens. L'ambiance est marquée par les expérimentations « informatiques » d'un ordinateur sensible, qui inscrivent l'expérience dans un univers de fiction contemporain. INTIMATE FIELD SIMULATOR pose en parallèle la question des effets de la simulation virtuelle sur l'attention portée à un univers restreint, et interroge les manières de mêler interactivité, humour et poésie. (Note sur les données : Les contenus visuels et audio sont stockés localement, ce qui évite un stockage inutile sur internet.)



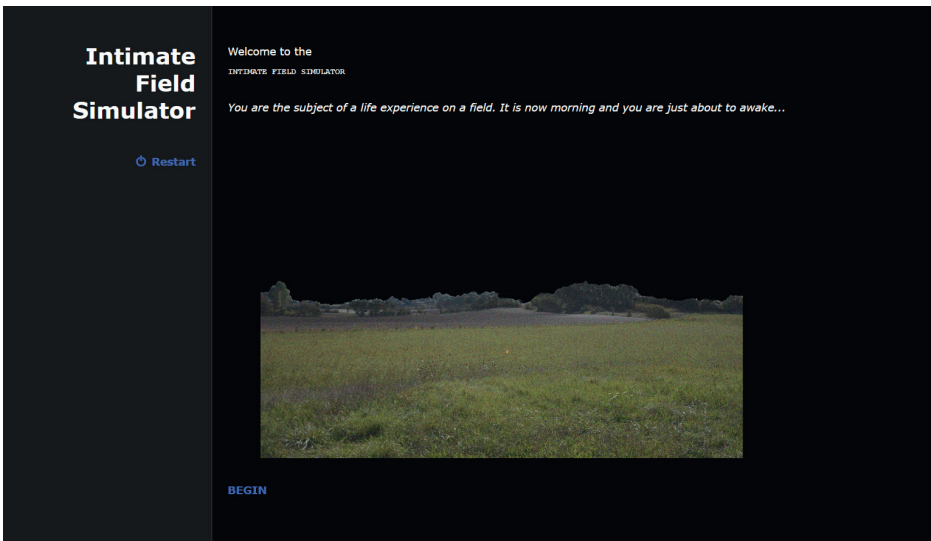


Fig. 92 : Écran de début.



Fig. 93 : Moment du petit-déjeuner le premier jour.

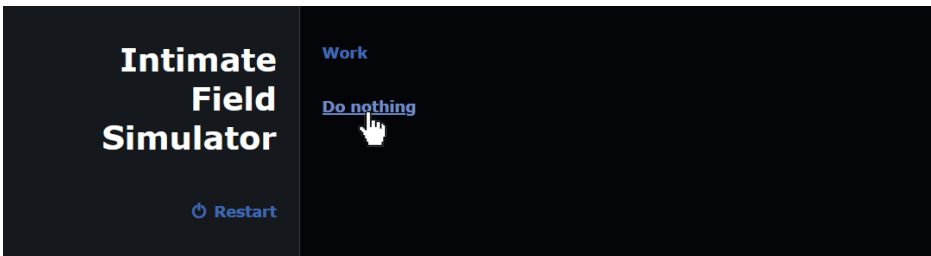


Fig. 94 : Choix entre « travailler » et « ne rien faire ».

Fig. 95 à 130 (pages suivantes) : Activité « Regarder la vache encore un peu ».

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Look at the cow a bit more

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Look at the cow a bit more

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Wait a minute... Seems like she's moving!
Look at the cow a bit more

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Yes! She is moving!
Look at the cow a bit more

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



To the left!!
Look at the cow a bit more

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



It's breathtaking.
Look at the cow a bit more

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

🔄 Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Look at the cow a bit more
Make a pause

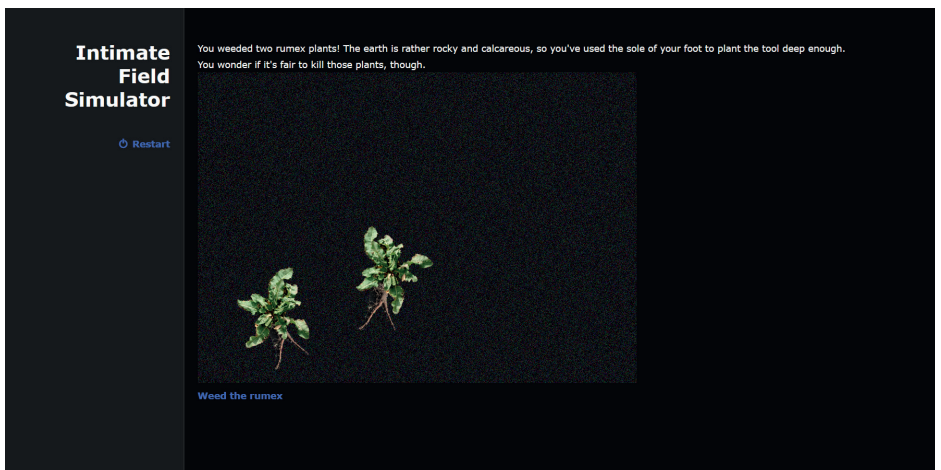
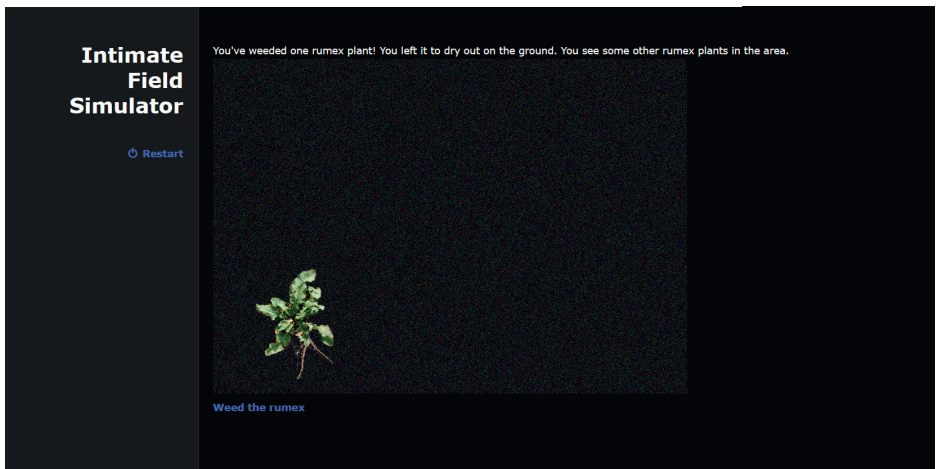
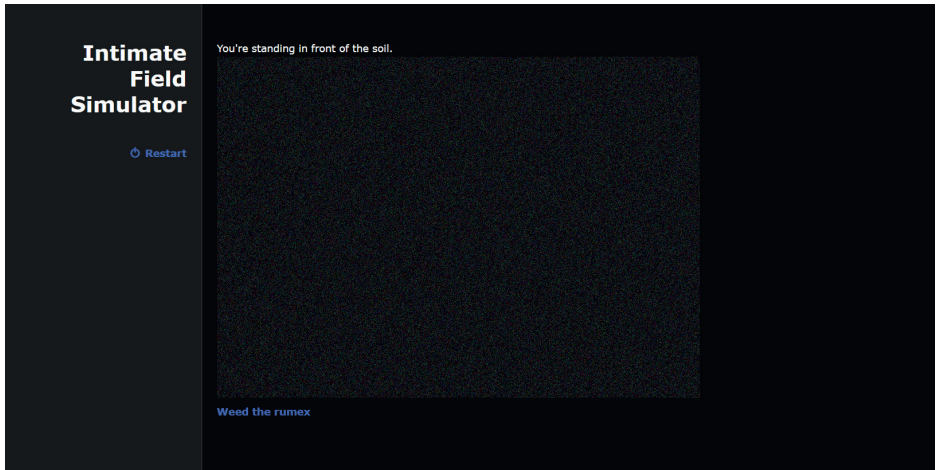
Intimate Field Simulator

⌂ Restart



Aaaand... She's gone.
Make a pause

Fig. 131 à 162 (page actuelle et suivantes) : Activité « Désherber le rumex ».



Intimate Field Simulator

🔄 Restart

You weeded three rumex plants! It's starting to get impressive. You already saw a little worm, that's a good sign. *Hll* you say. The worm answers with an ondulatory body movement.



Weed the rumex

Intimate Field Simulator

🔄 Restart

You've got a hell of a wrist. One can see it's not your first time.



Weed the rumex

Intimate Field Simulator

🔄 Restart

Fantastic! You weed without hesitation, despite the drops of sweat rolling on your forehead. You feel a bit responsible for a massacre, but it's okay, since it's for a good cause.



Weed the rumex

Intimate Field Simulator

🔄 Restart

The rumex fears you. The frail little leaves shake whenever you approach with your scary tool.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

🔄 Restart

You feel deep in your guts the need to free the field from them. You know you're doing the right thing. To get rid of all individuals of this damn proliferating plant!



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

🔄 Restart

Wouh, a big one. It took you a little more effort, and you almost tore off the leaves instead of pulling out the main root. But you caught up with the situation brilliantly.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

ⓘ Restart

Seems like you found the spot of the big rumex plants. Good job.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

ⓘ Restart

Filled with more and more exctation, you threaten your ennemy. *Begone you Rumex, keeping sweet lucerne away from growing!*



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

ⓘ Restart

The rumex is begging you to stop. *No, please, no! Have mercy on us...*



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

But you don't have mercy. The rumex dead bodies are cumulating on the soil.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

And that's for the best. For the cultures will live in a comfortable earth.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You feel respect for the defeated. It has dignity and poise in death.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

A second worm in the earth! You carefully pulled out the plant and closed the whole with earth again.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

Your nails and hands are covered with earth. It dries very fast on your skin. It feels good somehow. You touch the taproot of the rumex, feel satisfied.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You feel once more with your hands the cold body of the root surface. You scratch on it a little, approach it to your nose and smell. It smells fresh.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You now just weeded eighteen rumex plants, they all look beautifully unthreatening.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

Those two little ones were easy to deal with! You see little bugs on the grass, not paying attention to you at all.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You breathe a little bit after this one. You look around your feet, and suddenly find one you did not spot, right behind you!



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You start to feel your knees, after crouching so low and moving like this for awhile. But you know you're suffering to protect the lucerne.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You feel like you're smelling the insides of the field. One soil, of grass and sun. You keep still, squatting but your back straight, and look at the landscape.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

After a few minutes, you weed another plant, and start your crouch walk again in search for preys.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

There! Twenty-three rumex plants now! You look a bit around you to check how big is the rumexless surface. It's pretty nice to see the results of your work.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

At this point you have before you a very respectable pile of weeds. Everything around you is quiet. Your feet make little noise against the cracking leaves and grass on the soil. Sometimes you hear from far away the song of a green woodpecker, it makes you pretty joyful!



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You like this woodpecker. Seems like he's pretty stubborn, busy doing his own business. And sometimes he leaves nice poems on the bark of old trees.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You rummaged in the earth pretty deep with your fingers to grab this root and pull it out. You're always carefully checking if no worm gets in the way.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

Now your neck is hurting a bit, so you stretch. Your arms seem to need to rest.



Weed the rumex
Stop weeding

Intimate Field Simulator

⌂ Restart

You start liking the idea of washing your earthy hands with fresh water.



Weed the rumex
Stop weeding

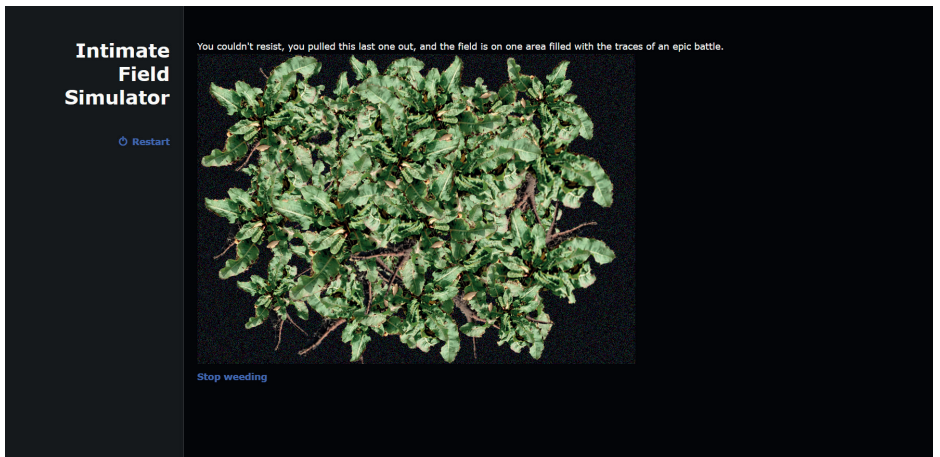
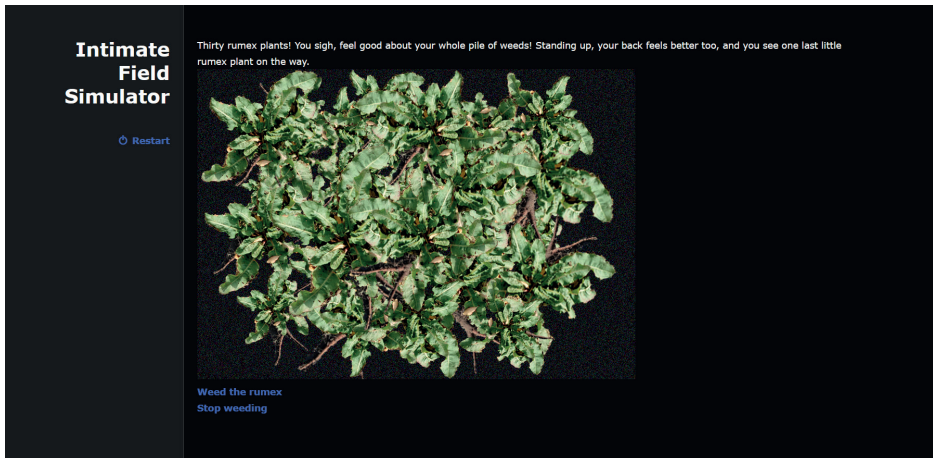


Fig. 163 : Choix entre « Aller faire un tour » et « Se souvenir ».

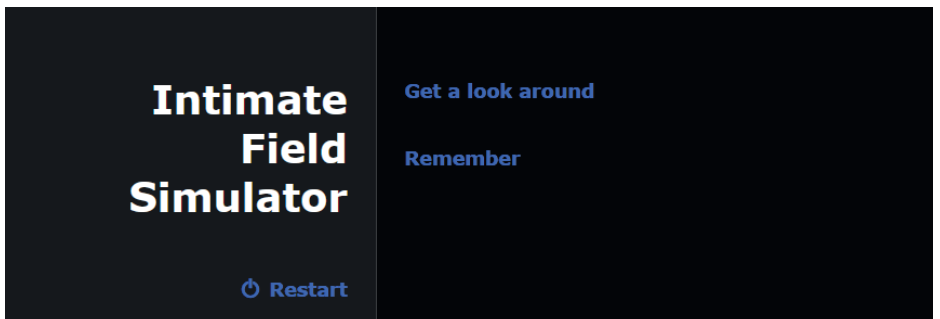


Fig. 164 et 165 (page suivante) : Activité « Aller faire un tour » le premier jour : l'utilisateur se promène dans une grande image de champ, en écoutant un slow.



Fig. 166 et 167 : Activité « Aller faire un tour » le deuxième jour : gif animé (des nuages de bruit visuel se déplacent dans le ciel), avec un fond musical rock'n'roll.

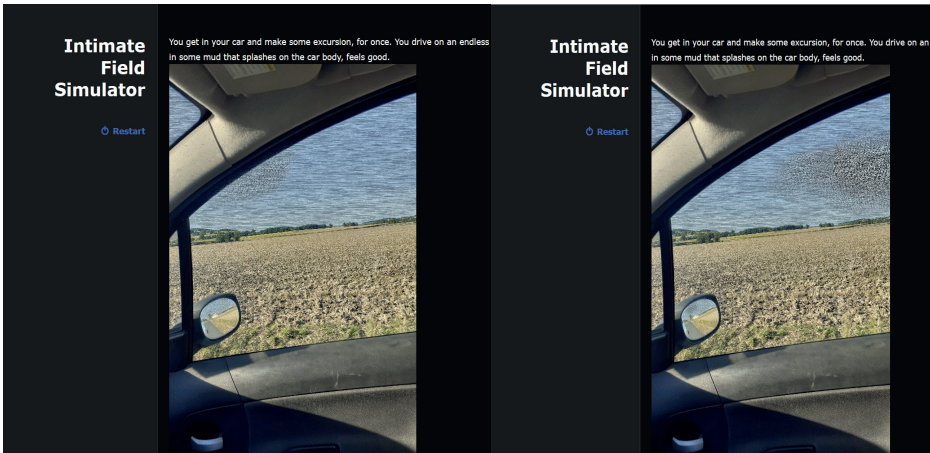


Fig. 168 : Activité « Composer un hommage informatique » le deuxième jour : l'« ordinateur sensible » compose un son, obtenu à partir de l'image sur logiciel, pour rendre hommage au chêne.

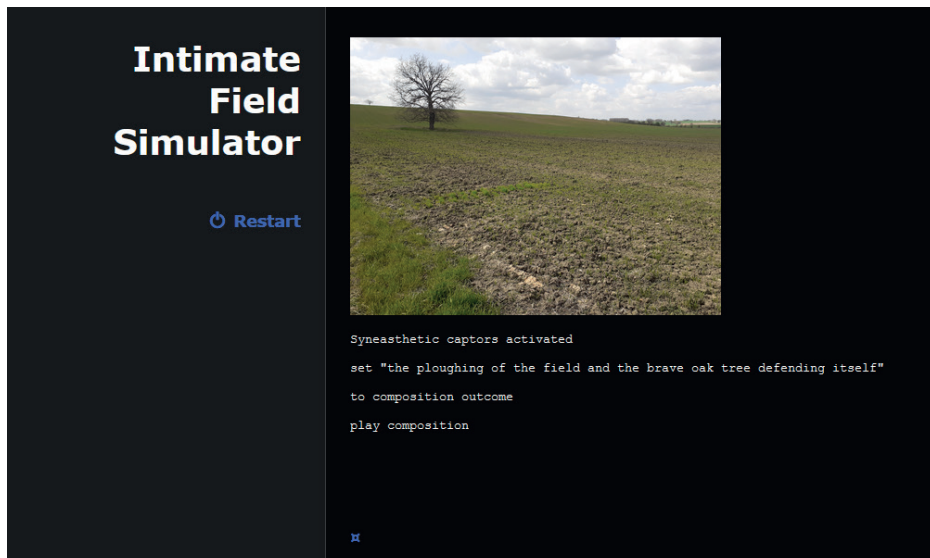


Fig. 169 : Activité « Se souvenir » le premier jour : le personnage se remémore des moments passés avec une chatte.

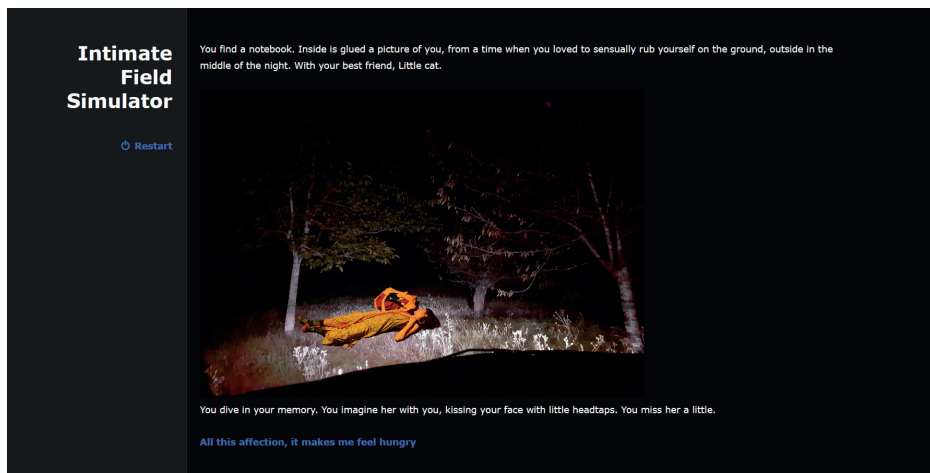


Fig. 170 (page suivante) : Activité « Se souvenir » le deuxième jour : le personnage se souvient avoir raconté des histoires à la chatte, dans ses oreilles chaudes.

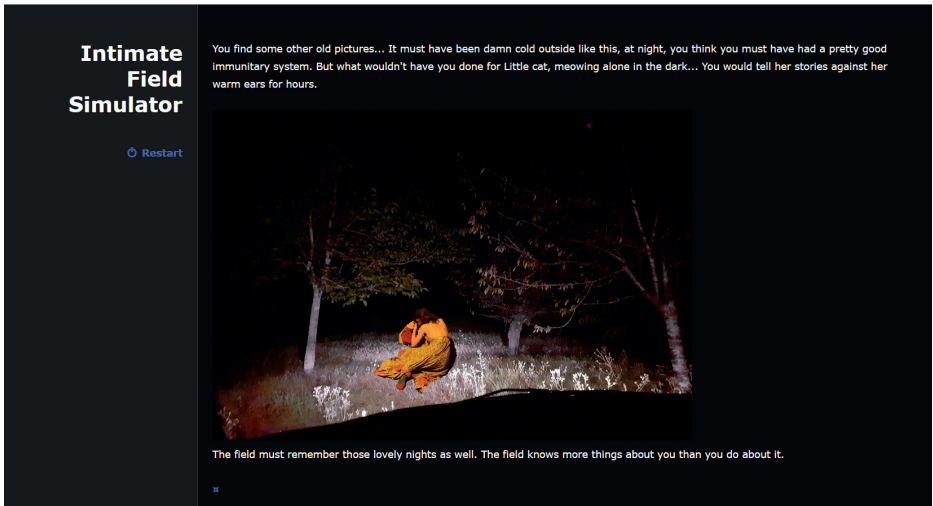


Fig. 171 : Activité « Danser » : musique disco et image clignotante.



Fig. 172 : Moment du coucher le premier jour.



Fig. 173 : Moment du coucher le deuxième jour.

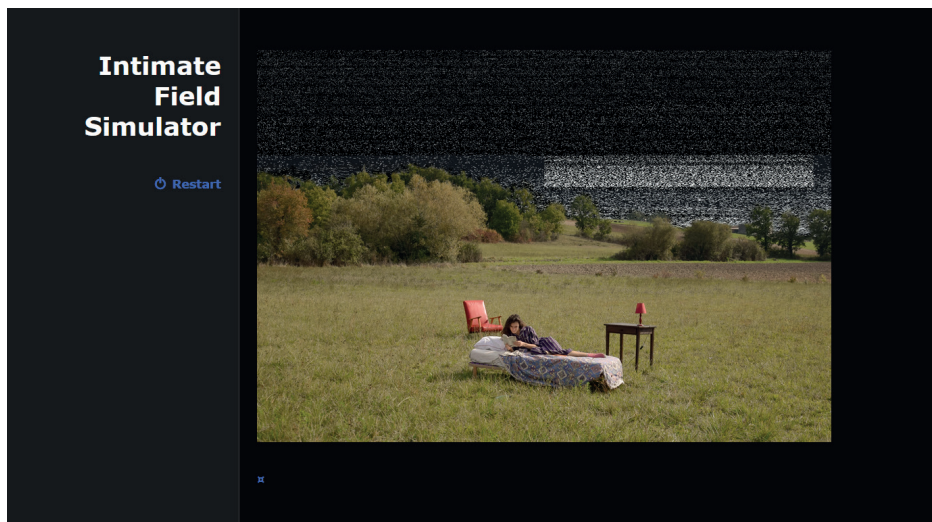
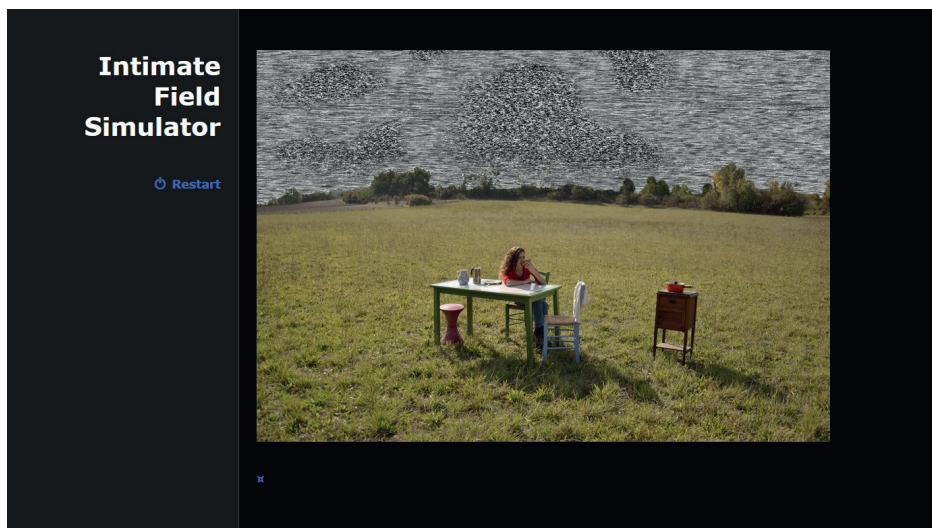


Fig. 174 : Moment du petit déjeuner le deuxième jour.



humaine (agréable ou pesant), mais aussi sur celui de multitude due à l'attention que chaque être se porte, sans qu'il n'y ait nécessairement d'affection. L'utilisatrice peut choisir de raconter des histoires à une petite chatte, se balader dans des images par pure contemplation ou encore danser sur une musique disco avec l'image d'un champ qui clignote (« *flashing lights* »), ce qui dépeint le caractère saugrenu, mais aussi très sensoriel de l'expérience : les activités sont toujours décrites avec une attention profonde à ce que ressent corporellement le personnage, créant une atmosphère propice à une certaine liberté de corps et d'esprit. Le caractère expérimental se retrouve enfin dans une activité en duo avec un « ordinateur sensible », faisant partie comme les autres de la communauté, et qui compose un hommage musical à un chêne dans un champ. L'arbre a été défendu pour ne pas être abattu, ce qui constitue une action écolo-militante en tant que préférant la survie des composantes d'un écosystème à une rentabilité de parcelle maximale. L'interface adopte un rythme très lent pour permettre une observation approfondie des éléments que l'on choisit, mais aussi pour contrebalancer avec le rythme de réception d'informations auquel on est aujourd'hui habitué.e. L'activité la plus parlante au sujet du sentiment de lenteur reste celle intitulée « Regarder la vache un peu plus longtemps », et qui consiste à observer une vache marcher dans

un champ (fig. 95 à 130). La vache avance à chaque clic de quelques millimètres sur la gauche jusqu'à sortir du champ complètement (littéralement), pour un déplacement comptabilisant trente-sept images. Lors du deuxième jour, iel est possible d'aller voir « si l'ombre de la vache est toujours là », et alors l'activité consiste à observer la vache faire le chemin exactement inverse en cliquant sur le bouton trente-sept fois jusqu'à la voir reprendre sa position originelle. Non seulement cette activité est ridiculement interminable, mais en plus elle représente assez bien le sentiment répétitif méditatif possible dans ce contexte où rien de stimulant ne semble se produire au premier abord. Conception fondée sur une forme d'ignorance des événements, du reste, parce qu'iel suffit de savoir observer au bon endroit : « Ce qu'on appelle la "campagne" un soir d'été, c'est le souk inter-espèces le plus bariolé et bruyant, remuant d'énergie industrielle, c'est un Times Square autre qu'humain un lundi matin – et les modernes sont assez fous, leur métaphysique assez autoréalisatrice, pour y voir un silence qui ressource, une solitude cosmique, un espace apaisé. Un lieu vide de présences réelles, et muet. Quitter la ville, alors, ce n'est pas bucoliquement s'éloigner des bruits et des nuisances, ce n'est pas aller vivre à la campagne, c'est aller vivre *en minorité*⁵¹ ». De plus, on

51. Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 19.

imagine facilement à quel point les relations avec certains animaux à la campagne, lorsqu'elles sont respectueuses, auront profondément transformé les comportements humains eux-mêmes : « La domestication ne doit pas être comprise comme une entreprise unilatérale de domination des animaux consistant à les faire entrer de force dans des formes d'organisations humaines, mais plutôt comme un processus bilatéral de socialisation qui affecte les animaux aussi bien que les êtres humains, engendrant des relations sociales inédites dans le cadre d'une culture matérielle renouvelée⁵² ». *Intimate Field Simulator*, généralement, porte un soin à mettre en lumière les rapports dans le lieu de vie qu'entretient le personnage qu'on incarne et pose la question de l'appropriation d'un lieu. Car, comme s'interrogerait George Perec, « Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-ce que s'approprier un lieu ? À partir de quand un lieu devient-il vraiment vôtre ? Est-ce quand on a mis à tremper ses trois paires de chaussettes dans une bassine de matière plastique rose ?⁵³ ». La réponse n'est pas évidente, et l'interface amène à s'interroger sur les conséquences du besoin d'investir un espace pour en faire un lieu de vie lorsque d'autres formes de vie

52. Hicham-Stéphane Afeissa, *Manifeste pour une écologie de la différence*, Arles, Dehors, 2021, p. 29.

53. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace Critique », 1974, p. 36.

aspirent à faire de même. L'objectif est en outre d'amener un.e utilisateurice à réfléchir sur l'intérêt d'une observation longue et profonde de la campagne et des enjeux relationnels, pour une vision aussi excentrique et lunaire que pragmatique, dans le sens où tout jeu de territoire et de subsistance implique nécessairement un acte de destruction.

Iel semble que le quotidien du personnage consiste à choisir indéfiniment entre travailler et ne rien faire. L'absence d'activité claire expliquant la survie du personnage amène une atmosphère mystérieuse d'oisiveté perpétuelle et rejoint le principe d'utopie. Car même dans l'activité de travail, qui consiste à désherber du rumex (fig. 131 à 162), le personnage a en effet la possibilité de questionner son geste en permanence, d'une manière qui se veut assez naïve et philosophique. Hermann Hesse parle d'oisiveté en s'opposant à des approches utilitaires de la « nature » : « Aborder ainsi les choses revient à remettre sans cesse en cause la nature, à essayer de l'assujettir à des fins quelconques, qu'elles soient pratiques, esthétiques ou scientifiques. [...] Nous ne devons pas nous contenter de trouver la nature féconde et utile. [...] Nous ne devons pas contempler et apprécier le spectacle d'une montagne, d'un lac ou d'un ciel en fonction d'intérêts spécifiques. [...] C'est notre être profond, et pas simplement notre être physique, qui doit se sentir

relié et intégré au Tout⁵⁴ ». En réalité l'idée de l'interface n'est pas de rejeter un regard « pratique », « scientifique » ou « esthétique », mais de les proposer d'une manière qui mette les enjeux de la cohabitation au-devant d'une simple satisfaction personnelle. L'objectif est donc de se « confondre » dans l'immédiateté de l'expérience de vie dans un lieu donné, nécessairement partagé, et qui impliquerait de se contenter parfois de sa propre faculté de sentir, chose qui n'empêche pas l'analyse à d'autres moments. Pour reprendre Bruce Bégout, « [...] l'éco-phénoménologie, telle que nous la pensons, délaisse les interactions sujet-objet et objet-objet pour mieux s'occuper du fond primordial dans lequel elles apparaissent. Car ce qu'elle vise à comprendre et à élucider est en définitive la présence indifférenciée du champ de l'expérience. Elle tente de rendre compte du *medium* sensible et fluide dans lequel baignent les individus comme dans un océan ambianciel⁵⁵ ».

Le contexte rural permet aussi une approche plus « terre à terre » qui ne suit pas les idéologies radicales parlant d'une « empreinte » humaine condamnable quelle qu'elle soit. Car en effet, le simple fait du territoire implique de faire vie et mort avec

54. Hermann Hesse, *Op. Cit.*, p. 75.

55. Bruce Bégout, *Le concept d'ambiance – Essai d'éco-phénoménologie*, *Op. Cit.*, p. 40.

l'ensemble des entités non-humaines environnantes, et la campagne peut justement permettre un rapport quotidien assez peu inédit à la mort (voir les chat.te.s démembrer des souris, trouver des pigeons pendus et des moineaux en décomposition, trucider des frelons, observer une araignée et une abeille s'entre-tuer...). Tenant compte de la brutalité qui existe de toute manière entre espèces, le désherbage du rumex se fait parfois dans des descriptions usant du champ lexical de la guerre (« ...vous menacez votre ennemi... », « ...non ! Ayez pitié de nous... », « ...des cadavres s'accumulent sur le sol... », etc.). Et en effet, « Pensez au rapport intime et curieux qu'on a avec diverses sortes d'herbes, [...] procéder avec le sarcloir à des distinctions très blessantes, anéantir des rangées entières de telle espèce pour en cultiver telle autre avec zèle. [...] Tous les jours, les haricots me voyaient voler à leur secours, armé d'un sarcloir, et décimer les rangs de leur ennemis, remplir les tranchées de morts végétaux. Plus d'un vigoureux Hector au panache ondulant, qui dépassait d'une bonne tête la foule de ses compagnons, tomba sous mon arme et mordit la poussière⁵⁶ ».

L'expérience questionne donc la notion de « territoire », qui peut être défini comme l'espace dont les limites sont défendues,

56. Henry David Thoreau, *Walden* (1854), dir. Michel Granger, trad. Brice Matthieussent, Marseille, Le mot et le reste, 2013, p. 167.

revendiquées. On peut considérer qu'il est l'espace où l'on se fraye la place de s'exprimer, voire même la zone devient territoire seulement *par* l'acte expressif : « Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les "territorialise". [...] Il est essentiellement marqué, par des "indices", et ces indices sont empruntés à des composantes de tous les milieux : des matériaux, des produits organiques, des états de membrane ou de peau, des sources d'énergie, des condensés perception-action. Précisément, il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives⁵⁷ ». Le territoire n'est donc pas seulement l'endroit où l'on vit parce qu'il y a nourriture, c'est surtout l'endroit où l'on s'est exprimé. Par l'expression, il n'a pas été lieu à fonction, mais plutôt lieu de liberté. Le territoire serait l'espace que l'on crée en mettant au service de sa propre action expressive les éléments qui le composent, y compris son propre corps. On s'y sent ou veut suffisamment *chez soi* pour s'octroyer la place d'exprimer ses émotions, sentiments. Le territoire est aussi l'espace dans lequel on assouvit ses pulsions de vie, dans lequel on affirme ouvertement sa présence, il s'inscrit donc dans une

57. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille Plateaux*, Paris, Minuit, Collection « Critique », 1980, p. 386-387.

temporalité et un rythme. « Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire. Les fonctions dans un territoire ne sont pas premières, elles supposent d'abord une expressivité qui fait territoire. [...] Le marquage d'un territoire est dimensionnel, mais ce n'est pas une mesure, c'est un rythme. Il conserve le caractère le plus général du rythme, de s'inscrire sur un autre plan que celui des actions.⁵⁸ » Un territoire est la trace d'un passage, le souvenir d'une surface. Mais puisque le territoire est l'effet de l'expression, il devient aussi l'espace dans lequel on peut créer, l'espace dans lequel on a transformé quelque chose. « Le territoire serait l'effet de l'art. [...] L'expressif est premier par rapport au possessif, les qualités expressives, ou matières d'expression sont forcément appropriatives, et constituent un avoir plus profond de l'être. Non pas au sens où ces qualités appartiendraient à un sujet, mais au sens où elles dessinent un territoire qui appartiendra au sujet qui les porte ou qui les produit.⁵⁹ » Tout acte d'expression grignote sur l'espace qu'occupe une autre forme de vie ou un élément abiotique. L'acte d'expression peut exister, en tant qu'affirmation d'un territoire, « par-dessus » ou « par-dessous » un autre, par effet de superposition de territoires d'êtres qui cohabitent mais ne se gênent pas, car les

58. *Ibid.*, p. 388.

59. *Ibid.*, p. 388-389.

ressources convoitées ne sont pas les mêmes, ou parce que l'acte expressif d'une forme de vie ne met pas une autre en difficulté. Des territoires sur un même espace peuvent être inconnus de certain.e.s, ou bien le fruit d'une entente, par une considération et une acceptation des limites de l'autre, mais aussi un motif de guerres. Un territoire implique une définition de limites qui entre en rivalité avec les limites d'un territoire adjacent. C'est un jongle constant de relations temporaires, changeantes, improvisées, parfois une compétition avec d'autres éléments, un jeu de dominations et d'échanges. On peut donc le voir comme un équilibre fragile entre indications de présences, signaux qui apparaissent et disparaissent, effleurements, pénétrations, conquêtes, respects. « [...] le territoire crée un certain type d'attention, ou [...] il coopte des modes d'attention particuliers : tout est territorialisé, celui qui reçoit les messages comme celui qui les envoie. On entre de concert dans un nouveau type de code.⁶⁰ » Ici est en effet question de codes : on interprète le comportement des autres habitant.e.s par expérience de frottements et de mises à distance, parce qu'on a senti quelque part une réaction qui a posé la limite. Et, au même moment, l'idée n'est pas de calquer une interprétation humaine du territoire, ni de ne considérer *que* les manières non-humaines déjà étudiées de faire

60. Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 62.

territoire : « Ce n'est sans doute pas un hasard que, lorsque s'opère un passage trop rapide, en matière de territoires, des animaux aux humains, on se retrouve à attribuer aux premiers notre conception du territoire comme propriété. Il s'agit de multiplier les mondes, pas de les réduire aux nôtres⁶¹ ». Finalement *Intimate Field Simulator* propose, en gardant un regard humain, des manières poétiques d'aborder les limites territoriales, d'une manière très sensuelle, sensible, en se servant de l'interactivité pour amener l'utilisatrice à faire *littéralement* un choix, ce qui implique métaphoriquement de prendre la responsabilité de ses actions et de ne pas se laisser imposer un rapport aux choses ; l'interface amène en outre à prendre en considération, par la contemplation, des éléments particulièrement discrets.

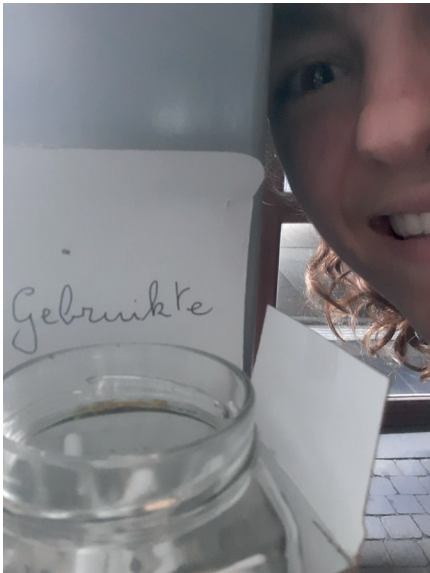
1.2. L'« activisme attentionnel »

Au sujet de « présences » qui ne sont pas particulièrement remarquables et célébrées, *Selfies* (fig. 175 à 190) est un projet humoristique de monstration de soi avec des éléments *a priori* dépourvus du moindre intérêt, réalisé entre 2019 et 2022. Les choses avec lesquelles je pose sont toujours choisies pour leur

61. *Ibid.*, p. 42.

SELFIES

Fig. 175 à 190 (page ci-contre et suivantes) : Exemples de selfies sur une série de 150.









caractère ambigu et presque inintéressant. Pour faire contraste, j'arbore un sourire inspirant le mieux possible la joie pure. Derrière ce visage apparemment innocent se cache en réalité le dessein ardemment sournois de tromper l'intérêt d'un.e spectateurice. Car en effet l'objectif est bien d'attirer dans un piège : grâce à l'expression faciale qui retient l'attention, celle-ci s'en trouve détournée sur des choses tout à fait communes. J'essaie d'amener un public à porter un regard attentif à ce qui passe inaperçu, dans une logique générale de faire avec « le moins populaire » : les selfies ne sont pas partagés sur les réseaux sociaux, mais sont partageables par la poste ou par mail en pièce jointe (fichier .pdf). Le second degré présent dans cette série de selfies recèle un discours engagé d'attention à des éléments qui ont été invisibilisés par la recherche du spectaculaire, dont on voit les représentations notamment sur les réseaux sociaux. N'ayant pas de comptes personnels sur ces plateformes, l'action trouve presque une cohérence, « jusqu'au bout », en s'invisibilisant elle-même puisque sa diffusion va à l'encontre des méthodes communicationnelles actuelles, tout en restant dans une pratique contemporaine, à la fois par le médium numérique et par le propos. Yves Citton parle d'« activisme attentionnel » pour désigner l'action de faire attention à ce qui n'en aurait pas assez : « [...] les adeptes de l'Ordre du Troisième Oiseau illustrent la possibilité d'un

activisme attentionnel consistant à faire démonstration ostensible de son attention conjointe de façon à attirer l'attention collective sur un objet injustement négligé⁶² ». Dans une logique similaire, la fondation Verbeke, musée d'art contemporain près d'Anvers en Belgique, compte d'innombrables bosquets d'orties sur toute la surface du terrain en plein air (environ 20 000m²). Le collectionneur et directeur de la fondation, Geert Verbeke, s'applique à laisser vivre en masse ces plantes d'ordinaire méprisées, davantage dans un souci de donner de la place à ce dont on se « débarrasse » que dans celui d'en faire quoi que ce soit*. Cette volonté de montrer avec acharnement des objets jugés indésirables, ou qui passent inaperçus s'étend à son amour pour le matériel de chantier et de récupération. Il laisse donc des vieilles grues au milieu du terrain pour « égayer » le paysage, et attend avec espièglerie les commentaires des visiteuses qui lui demandent où en est le chantier. Cet activisme, par extension, peut s'appliquer aussi à d'autres formes de vie, des humain.e.s dans des contextes sociaux où iels se retrouvent en retrait, dans une volonté d'équilibre propre à une qualité relationnelle et une bonne cohésion de groupe.

62. Yves Citton, *Op. Cit.*, p. 223.

* Iel est cependant tout à fait possible que quelqu'un.e en fasse de la soupe, à l'occasion.

L'absence des *Selfies* sur les réseaux sociaux (par *boycott*) soulève également certaines problématiques amenées par leur utilisation : « toute grammatisation implique une certaine grammaire qui s'impose à travers elle. Telle est l'intuition fondamentale qui anime toute la pensée de Vilém Flusser, dont nous commençons à peine à prendre la mesure : la programmation de nos perceptions par nos appareillages techniques induit nécessairement la programmation de nos comportements, du fait du pré-paramétrage de notre attention⁶³ ». Les réseaux sociaux étant conçus pour diffuser un contenu répondant aux attentes individuelles dans une cadence très soutenue et sans arrêt, l'habitude de leur utilisation peut en effet empêcher d'éprouver de l'intérêt à se pencher sur des informations et éléments ne suivant pas ce rythme ni schéma sensationnel. L'un des principaux problèmes résiderait dans le fait que les individus ne fourniraient plus nécessairement d'efforts pour comprendre l'altérité dans un environnement où l'attention est captée par des éléments perpétuellement attendus et satisfaisants, or, « Le refus ou le déni de l'altérité de l'autre, considérée comme altérité qui a en tant que telle une valeur et un sens, constitue le ressort fondamental de toute violence⁶⁴ ». On observerait une nouvelle difficulté dans le « vol » d'une attention au relationnel

63. *Ibid.*, p. 107.

64. Hicham-Stéphane Afeissa, *Op. Cit.*, p. 31.

physique entre individus par des informations superficielles ou parasites (harcèlement publicitaire, buzzs, etc.), lorsqu'elles sont imposées, captant beaucoup de l'attention dont la capacité s'en trouve amoindrie à force de sollicitations. « [...] cette course aux armements attentionnels relève en soi d'un tragique gaspillage, dû à un agencement sous-optimal des rapports interhumains.⁶⁵ » Les *Selfies* proposent une alternative humoristique et critique, contre les logiques commerciales chosifiant les comportements des utilisatrices sur les plates-formes. Les éléments « presque inintéressants » et la prise de vue assez médiocre font contre-pied avec la perfection des selfies stylisés, mais retranscrit aussi une forme de spontanéité avec ce qui m'entoure. L'objectif est de participer à défendre l'importance des interactions pour elles-mêmes, et particulièrement avec des éléments absolument « inutiles ». Piero Gilardi, artiste très important par son engagement écolo et son art accessible, proposait des œuvres simples, pour la plupart sculptées dans de la mousse, très colorées, souvent bouffonnes (déguisements dans des manifestations), avec un fond politique prônant entre autres la curiosité et l'attention à l'altérité. Par exemple *Coco danzante* en 1989, installation interactive présentant un cocotier en mousse grandeur nature qui, lorsqu'on s'approche assez près, se met à ges-

65. Yves Citton, *Op. Cit.*, p. 89.



Fig. 191 : *Connected*, installation interactive, Galleria Civica di Modena, 1999.



Fig. 192 : *Albatros* (2011), installation interactive, Galleria Comunale d'Arte del Palazzo del Ridotto di Cesena, 2016.

ticuler ; mais aussi l'œuvre *Connected* en 1992 (fig. 191), qui consiste en une installation interactive autour de laquelle les participant.e.s se positionnent, jusqu'à ce que leurs cœurs battent à la même cadence, et on observe les réponses à cette « connexion » sur un écran qui propose des jeux de couleurs ; enfin, *Albatros* en 2011 (fig. 192), installation interactive où l'on fait l'expérience d'« être un albatros » lorsqu'il vole au-dessus de l'océan, de manière à développer une forme d'empathie pour l'animal au travers de ses difficultés d'existence. Au sujet de formes de vie non-humaines, desquelles les êtres humains n'auraient pas la « responsabilité » mais dont plutôt ils respecteraient la valeur en tant que telle, Hicham-Stéphane Afeissa parle d'« augmenter le potentiel d'*autonomie* et d'interaction *spontanée* des entités du monde naturel – en quoi [la restauration de la nature] constitue un modèle pertinent d'intervention dans la nature, offrant une judicieuse alternative au rapport de domination⁶⁶ ».

2. Espaces « a-fonctionnels » pour les non-humain.e.s ?

2.1. Le *Bloc blanc* : l'exemple de la jachère

Le sujet de l'écologie, comme on l'a vu, amène à s'interroger sur les manières d'habiter un espace, de s'y sentir partie d'un tout et ce faisant d'ignorer au plus possible des potentialités rentables au

66. Hicham-Stéphane Afeissa, *Op. Cit.*, p. 116.

regard d'une recherche de profit. Mais il soulève aussi les problématiques liées à une « intervention » humaine, c'est-à-dire ne plus se confondre dans un espace mais le pointer du doigt à des fins discursives, et potentiellement de protection contre d'autres activités humaines. Le *Bloc blanc*, réalisé en 2020 (fig. 193 à 202), fait partie des travaux antérieurs à la programmation d'interfaces. J'ai voulu marquer la présence d'une parcelle laissée en jachère par un obstacle symbolique (non pas concret) à la plantation de cultures : il s'agit d'une structure en bois de récupération que j'ai assemblée, peinte, et plantée dans la jachère. Son esthétique s'inspire notamment d'œuvres d'art architecturales de James Turrell (fig. 203) et Adrien Tirtiaux (fig. 204 et 205), minimalistes et à la fois outils réels pour créer un espace utopique de contemplation et/ou contestataire. Il y a eu certaines conséquences liées à la plantation du *Bloc blanc* et sa présence. D'abord, sa mise en place a impliqué que je transforme, perturbe la terre à son emplacement, sans pouvoir affirmer n'avoir rien tué. La peinture blanche n'était pas de ma confection, et à ce moment-là j'ai préféré considérer le rendu visuel que l'impact polluant qu'elle pouvait avoir. Le *Bloc blanc* est resté en place, vivant toujours, maintenant naturellement vieilli.

La jachère en question, sur un terrain appelé *Puech d'Ifer* (littéralement « mont d'enfer » en occitan), sert de zone sauvage

Fig. 193 à 197 (pages ci-contre et suivantes) :
Prises de vue sous différents angles et auto-
portrait, 2020.









Fig. 198 : Prise de vue avec Émilien
en train de se reposer, 2021.







Fig. 201 : Capture d'écran de l'image faite par satellite, 2022 (<https://remonterletemps.ign.fr/>).

Fig. 202 (page suivante) : Agrandissement.



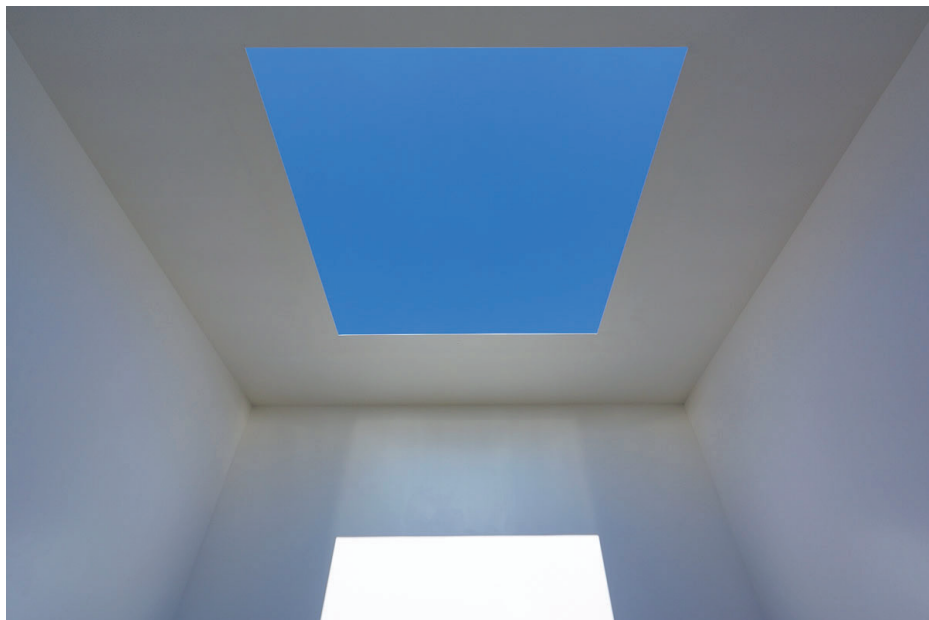


Fig. 203 : *Skyscape*, installation architecturale *in situ* de laquelle on contemple le ciel, Houghton Hall, Norfolk, Angleterre, 2004.



Fig. 204 : *The Rich will survive*, pyramide construite *in situ*, en bois, béton, acier, briques, miroirs, plaques en acrylique, laiton, 8m de hauteur, Ijsselbiennale, Zalk, 2021 (<https://www.adrientirtiaux.eu/>). Près d'une rivière, la pyramide est conçue pour prendre les crues et dénonce la sécurité dont jouissent les riches, représenté.e.s par des matières de plus en plus « nobles » dans les strates de la construction les plus hautes.

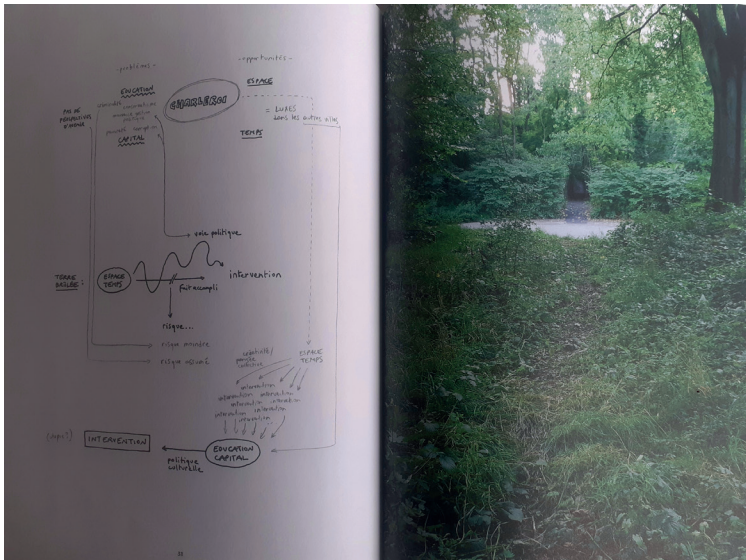


Fig. 205 : *Terre brûlée*, chemin dégagé illégalement entre un parc privé et un parc public pour permettre la circulation, désormais baptisé « le sentier d'Adrien », Terril des Piges, Charleroi, 2011. Adrien Tirtiaux, *Urban Matters*, Anvers, Belgique, Mark Pezinger Verlag, 2018, p. 38-39.

pour la faune et la flore afin qu'elles se développent et évoluent en liberté. En réalité elle est tout aussi fonctionnelle que les champs cultivés si elle relève d'une stratégie directement en lien avec eux. Car la présence d'animaux, de plantes diverses, d'insectes a un grand intérêt quant au bon développement des cultures et à leur qualité, et la parcelle non-cultivée permet un temps de repos pour la terre en plus de libérer un espace pour la chasse. Ce sont donc surtout des chasseurs et chasseuses qui ont trouvé le *Bloc blanc*, et puis qui sont allé.e.s rapporter sa présence à la mairie du village. Les voisin.e.s aussi l'ont rencontré, pour certain.e.s ému.e.s car il leur évoquait une tombe. Je m'en servais pour me reposer, allongée et méditant profondément dans les sons environnants. Puis un satellite a photographié le terrain (fig. 201 et 202), laissant deviner un minuscule pixel blanc*. Sa présence a donc été largement célébrée dans mon entourage, et notamment par ma famille qui était à l'origine de la présence de cette jachère, qui, au-delà d'une stratégie, constituait un acte de résistance écologique contre les méthodes de l'agriculture extensive : « La cause majeure de la dévastation de la Terre tient à ce que la technique moderne ne respecte pas et *ne veut pas* respecter la respiration qui est propre à la nature. [...] [Elle] ne tient aucun compte du rythme de la recomposition des sols ni des

* Mais néanmoins gravé dans l'histoire de l'évolution des territoires tarnais.

cycles végétatifs⁶⁷ ». En effet Hicham-Stéphane Afeissa insiste sur la nécessité de ne pas prendre pour acquis les espaces potentiellement sauvages : « L'une des causes les plus profondes de la crise écologique ne tiendrait-elle pas à ce que la nature ne peut plus se montrer que comme "objet d'un assaut permanent", c'est-à-dire aussi bien dans notre incapacité à reconnaître la détermination positive de la nature dans sa dimension sauvage ?⁶⁸ ». D'où l'importance pour moi de marquer l'existence de la jachère par cette action artistique, aussi petite l'échelle soit-elle. Puis un jour mon père m'a dit : « Il faudrait que tu enlèves ton monolithe, on risque de planter quelque chose* ». Et, comme je ne l'ai pas enlevé, rien n'a été

67. Hicham-Stéphane Afeissa, *Op. Cit.*, p. 109.

68. *Ibid.*, p. 106.

* Entre parenthèses, comme l'écrit Vilém Flusser, « planter » quelque chose transforme radicalement la nature d'un espace : « Il faut nier la forêt pour pouvoir planter. [...] Planter, c'est arracher les arbres pour faire pousser de l'herbe dans les trous, même si ce n'est pas de l'herbe qu'on plante, dans les trous, par exemple, des industries ou d'autres arbres. [...] *Agricultura* c'est *dominatio*, c'est-à-dire transformation de la forêt en maison. Grâce à l'agriculture, le cercle des "terres" (*orbis terrarum*), c'est-à-dire de l'espace ouvert, de la non-forêt, augmente, mais ce n'est pas tout. Agriculture n'est pas seulement synonyme de domination et impérialisme. Elle est aussi synonyme de la divulgation de l'ordre (*legis latio*), car les lignes ordonnées de l'herbe dans les champs transforment le hasard de la forêt en nécessité » (Vilém Flusser, *Les gestes*, Paris, Al Dante / AKA, coll. « Cahiers du Midi », 2014, p. 187-188). Mais on associe aussi largement l'idée de culture à

planté depuis. De cette manière, le *Bloc blanc* sert véritablement d'obstacle, affectif, sans doute, mais il permet de remplir sa fonction : celle de laisser cette zone en jachère le plus longtemps possible.

L'idée de défendre des espaces « improductifs », « a-fonctionnels », soulevée par ce *Bloc blanc*, vient donc questionner un certain rapport d'ordre et place la volonté de soin ailleurs que dans le seul fruit de la récolte. D'une certaine manière, la présence du bloc donne une valeur à une zone improductive du point de vue de l'agriculture. Mais il n'y a rien de purement a-fonctionnel. Le *Bloc blanc* déjà rend la zone productive, puisqu'il y a création et produit par la mise en situation des deux éléments ensemble : le *Bloc blanc* et la jachère. Ensuite, la structure a la fonction de défendre symboliquement un aspect de la jachère qui me semble digne d'intérêt et de protection. Enfin, la jachère ainsi protégée pour ce seul aspect se trouve dotée d'une fonction à nouveau, celle d'être

celle du « soin », qui serait facilité par le maintien de cet ordre (écologie et *oikos logos*, le discours de la maison) : « Le verbe latin *colere* et son substantif *cultura* ne signifient 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. [...] Le chasseur est un hasardeur, le planteur est stratège : propriétaire et guerrier » (*Ibid.*, p. 188-189). D'une certaine manière, le *Bloc blanc* est « planté » aussi, ce qui confère à sa planteuse une intention tout aussi « propriétaire et guerrière » !

une zone de vie « libre » (sans lien à la qualité des cultures). De cette manière on peut donc estimer que le *Bloc blanc* et cette jachère sont productives si l'objectif est atteint. On peut aussi souligner le fait qu'il est possible d'utiliser le *Bloc blanc* en s'allongeant dessus, de manière à se désœuvrer soi-même et profiter d'un instant d'écoute et de présence dans la parcelle, ce qui la rend efficace pour répondre à un besoin. Mais qu'est-ce alors qu'un espace « a-fonctionnel », pour reprendre le terme qu'utilise Georges Perec ? Lui-même se trouve rapidement confronté à un obstacle, comme si cette notion était tout simplement impossible à concevoir. « Un espace sans fonction. Non pas "sans fonction précise", mais précisément sans fonction ; non pas pluri-fonctionnel (cela, tout le monde sait le faire), mais a-fonctionnel. [...] Comment penser le rien ? Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien, ce qui en fait un trou, dans lequel on va s'empresse de mettre quelque chose, une pratique, une fonction, un destin, un regard, un besoin, un manque, un surplus... ? J'ai essayé de suivre avec docilité cette idée molle. J'ai rencontré beaucoup d'espaces inutilisables, et beaucoup d'espaces inutilisés. Mais je ne voulais ni de l'utilisable, ni de l'utilisé, mais de l'inutile. Comment chasser les fonctions, chasser les rythmes, les habitudes, comment chasser la nécessité ?⁶⁹ » Iel est

69. Georges Perec, *Op. Cit.*, p. 48.

possible que l'a-fonction soit impossible : dès lors que l'objet ou l'espace se met à exister, alors il nous faut nous placer *en fonction* de lui, ce qui revient à lui attribuer une fonction par rapport à nous-mêmes. Comment alors défendre cette idée, utopique, d'une liberté d'être absolue pour ces objets et espaces ? Il ne s'agit plus de chercher à « défonctionnaliser » un espace d'une manière absolue, comme ce que j'ai (naïvement) cherché à faire en premier lieu, mais plutôt d'« oublier » son rôle dans une stratégie de productivité optimisée, pour permettre à d'autres fonctions de naître par elles-mêmes : par une appropriation de l'espace davantage déployée par d'autres formes de vie. Et dans le fait même de décider qu'un espace serait laissé à l'autre, l'être humain tire un avantage de cette décision. « Même si [la pluie] devait continuer assez longtemps pour faire pourrir les graines dans la boue et détruire les pommes de terre dans les basses terres, elle bénéficierait pourtant à l'herbe des plateaux, et étant bonne pour cette herbe, elle serait bonne pour moi.⁷⁰ » Cette tolérance à l'inutilité « immédiate » des choses quant à ses propres projets correspond à une intelligence « écosystémique » : celle-ci consiste non pas à spéculer sur la future utilité pour ses projets d'une herbe qui aura bénéficié de cette pluie, mais à éprouver un intérêt et une utilité plus organiques tournées vers la

70. Henry David Thoreau, *Op. Cit.*, p. 139.

cohésion d'un ensemble vivant. Ainsi, si l'a-fonctionnel est impossible, la recherche d'une qualité de « vies » plutôt que d'un profit économique, ou d'une recherche de la seule satisfaction esthétique, dans des jardins par exemple, constitue un fondement du rapport écologique.

On pourrait aller plus loin dans la notion de productivité et d'utilité liée à l'action d'intervenir ou simplement de considérer un espace. Car décider de « laisser faire » les choses dans des espaces réappropriés par d'autres formes de vie implique de ne plus avoir d'action intéressée sur eux, mais pas cependant de ne plus les considérer. C'est donc bien la relation à ces espaces, lorsqu'on en perçoit les potentialités, qui détermine un rapport utilitaire ou inutilitaire. « [...] le sens est inhérent aux propriétés relationnelles du monde habité. Afin de dégager ou de "libérer" les qualités des objets eux-mêmes, il faut se débarrasser de cette signification originelle, en assimilant le "disponible" au "contingent". Nous pouvons y parvenir en prenant nos distances ou en nous abstrayant des activités à travers lesquelles se manifeste l'utilité de ces objets.⁷¹ » Se mettre à distance permettant de réévaluer le sens que l'on donne à un espace en relation avec nous-mêmes, cesser une activité sur un objet un temps amènerait à prendre conscience des possibilités de l'objet.

71. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Paris, Zones Sensibles, 2013, p. 302-303.

Pour prendre l'exemple de la jachère, c'est du point de vue de la personne qui a une activité ou une ambition agricole sur elle qu'elle est utile en tant que jachère. À partir du moment où cette personne délaisse une ambition agricole (même pour un moment), alors la jachère peut devenir autre. Mais même sans agir, une utilité pour un objet naît de la manière dont on l'aborde. Iel s'agirait alors de choisir une manière de l'aborder la moins liberticide et la plus « considérante » possible, sans pour autant se mettre en danger. Une telle position peut requérir une forme de gymnastique, car iel s'agit à la fois de comprendre sa place par rapport à un tout et à l'intérieur de lui, mais aussi de faire l'expérience et de mener intuitivement des relations intérieures. C'est-à-dire parfois analyser avec l'aide d'un regard qui serait à distance et qui placerait tout de même l'être humain dans le tableau, ce qui permet de prendre des décisions, et parfois sentir les présences en se concentrant sur les interactions, ce qui permet d'éprouver la multitude. D'où les notions de « se confondre » et d'« intervenir », les deux apparaissant comme des nécessités dépendant des moments et des contextes.

Iel paraît opportun.e d'évoquer une possible méthode imbriquant à la fois les ressentis et inter-influences de l'autour de soi, à la fois un regard distancié, mettant en lumière la limite à partir de laquelle un espace ou un objet devient transformé ou seulement

investi par la pensée. « [...] quel type d'activité n'implique *pas* un engagement tangible dans le monde ? La réponse est la suivante : une activité d'un certain type que nous appelons l'*imagination*⁷² ». Cette faculté qu'est l'imagination de faire naître des considérations et relations nouvelles serait donc la clé d'un rapport désintéressé à un espace ou un objet, puisque, par définition, l'*imagination* est un processus de la pensée en train de se faire, et ne réalise donc en l'état aucune sorte de projet dans un monde tangible. Imaginer revient à faire se mouvoir une pensée indéfiniment, d'élaborer des solutions, et les y inscrire dans un espace implique un rapport tout à fait différent. En effet c'est en réfléchissant à mon rapport avec la jachère que j'ai commencé à imaginer de nouvelles relations avec elle. De ce processus imaginatif est née la pensée d'un projet, le *Bloc blanc*, suivie du désir d'implantation de cette pensée par la réalisation du projet, c'est-à-dire l'action sur l'espace. Agnès Lontrade, dans *Les ruses de l'oisiveté*, cite Hannah Arendt au sujet de la difficulté de *ne pas* inscrire sa pensée dans un monde tangible : « La pensée est d'autant plus radicalement scindée de l'action qu'Arendt met elle-même en garde contre la tentation de la raison de s'idéologiser dans un désir de visibilité. Dans la *Condition de l'homme moderne*, Arendt explique la volonté, très ancienne, de donner une forme visible à la pensée, sur

72. *Ibid.*, p. 303.

le modèle de la fabrication⁷³ ». Devrait-on nécessairement chercher à faire exister dans le tangible une pensée, virtuelle ? La réalisation d'un projet implique une action transformative sur un environnement, quelle que soit l'intention lors de la conception du projet. Agnès Lontrade insiste un peu plus loin sur l'idée de « puissance » de la pensée avant d'être éventuellement exprimée par le biais d'une transformation d'un objet ou d'un espace : « La pensée est avant tout une puissance de penser, tout comme la feuille blanche est une puissance d'écriture. Mais la puissance (*dynamis*) est autant puissance de *faire* acte (*energeia*) de création que puissance de *ne pas* faire acte de création⁷⁴ ». Quel que soit le devenir d'une pensée, l'impulsion revêt la même énergie. On pourrait dire que celle-ci est alors soit exprimée au-dehors, soit imprimée en-dedans. Iel s'agirait donc d'apprendre à maîtriser cette puissance pour ne pas transformer un objet ou un espace, et l'éprouver en tant que telle. En « rester » à la simple pensée, à l'imagination de projets et solutions sans réel devenir ailleurs que dans un esprit revient à accueillir cette puissance en-dedans. Iel semble en réalité bien plus difficile de ne pas faire que de faire ; ne pas inscrire une pensée dans le dehors impliquerait une grande maturité dans la gestion d'une puissance, puisqu'iel s'agirait de la garder diffuse sans risquer

73. Agnès Lontrade, *Op. Cit.*, p. 62.

74. *Ibid.*, p. 94.

d'« exploser », dans une expression affectant par définition l'extérieur. Ce qui nous amène au concept du « fantasme de l'île déserte », dont la nature ambiguë semble pousser à élaborer une définition claire en la conquérant, usant de ses possibles bienfaits ou dissolvant ses caractéristiques hostiles...

2.2. *Terra.samples* : l'île déserte et ses droits

Terra.samples (fig. 206 à 225) est une interface numérique interactive réalisée en 2022. Elle prend la forme d'un jeu qui met à disposition « six portions de terre vierges » sur lesquelles iel est possible d'établir un être humain et/ou de planter des arbres, ou de ne rien faire. Le jeu questionne le réflexe de concevoir des zones comme « vierges », et le désir d'action sur ces espaces par conséquent « disponibles ». Par extension il dénonce les éventuels problèmes dus à une omniprésence humaine. Il encourage implicitement le choix de l'inaction, qui permettrait à ces espaces de développer leur devenir propre. Ce projet fait donc directement référence au fantasme de la page blanche ou de l'île déserte : « [...] et moi-même j'ai enfin contribué à vêtir ce paysage fabuleux de mes rêves d'enfant, car ces feuilles de haricots, ces tiges de maïs et ces plants de pommes de terre sont l'un des résultats de ma présence et

de mon intervention⁷⁵ ». George Perec évoque lui aussi ce rêve comme un besoin de stabilité, mais cependant jamais atteignable : « J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources. [...] De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête⁷⁶ ». Ce fantasme soulève un certain nombre de questions, notamment du point de vue de l'écologie et de l'action humaine qui ne laisserait pas d'espace pour soi à des entités non-humaines. Avec l'allure d'une compagnie futuristique qui propose des zones où il faut « propulser une atmosphère terrestre », le jeu souligne l'absurdité d'une colonisation de l'espace par « terraformation* », et prend le contre-pied de certains scénarios de science-fiction qui n'auraient pas de vocation réellement écologique. « Le danger suprême, comme Heidegger l'a bien vu, est que "partout l'homme ne se rencontre plus que lui-

75. Henry David Thoreau, *Op. Cit.*, p. 162.

76. George Perec, *Op. Cit.*, p. 122.

* La terraformation est définie par l'ensemble des actions ayant pour objectif de rendre viable un espace extraterrestre, en lui conférant des caractéristiques atmosphériques terrestres.



Fig. 206 : Écran d'entrée.

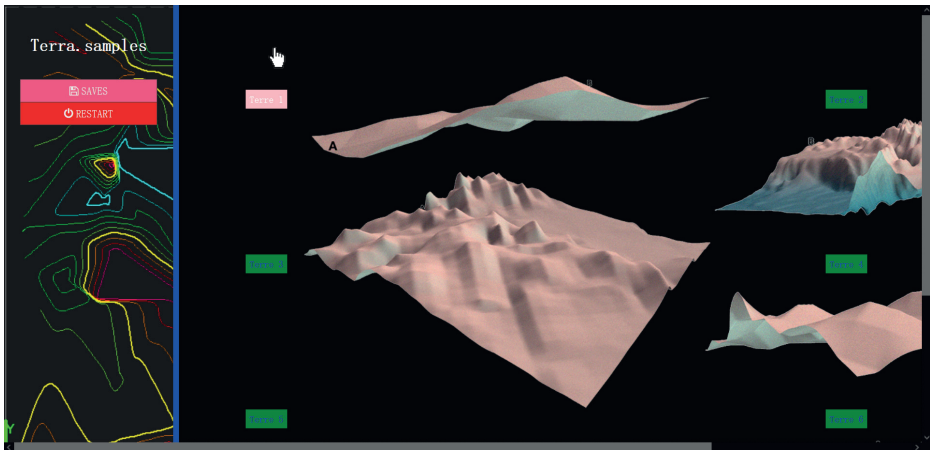


Fig. 207 et 208 (et ci-dessous) : Présentation des portions de terre « vides ».

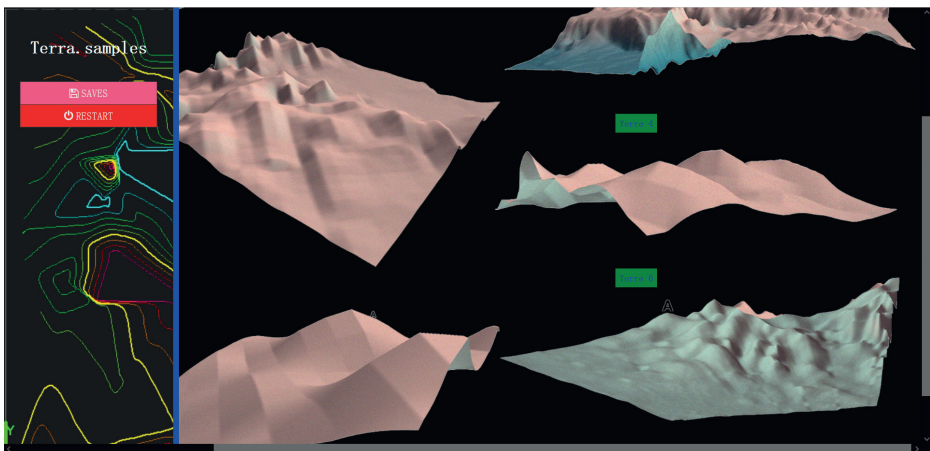
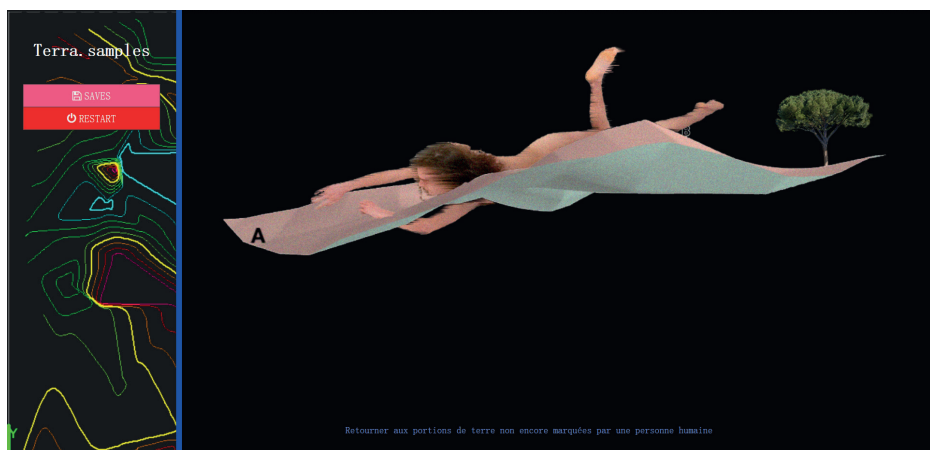
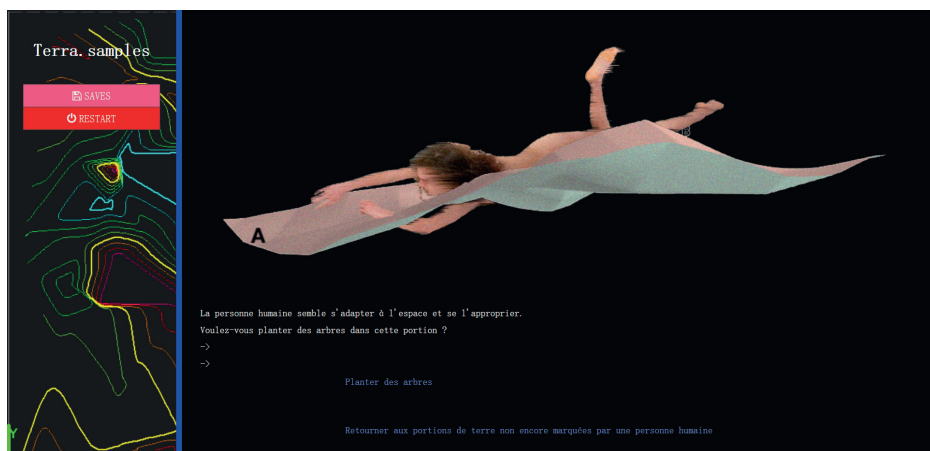
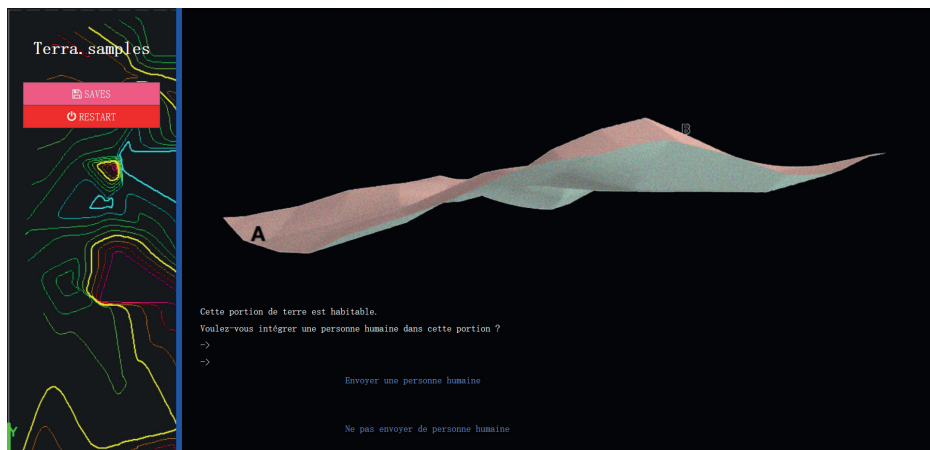


Fig 209, 210 et 211 : Actions possibles (installer un être humain, planter des arbres).



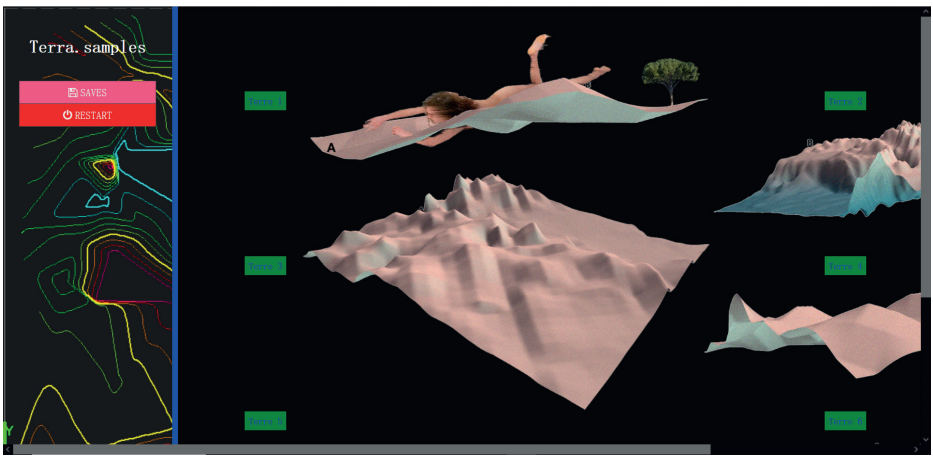
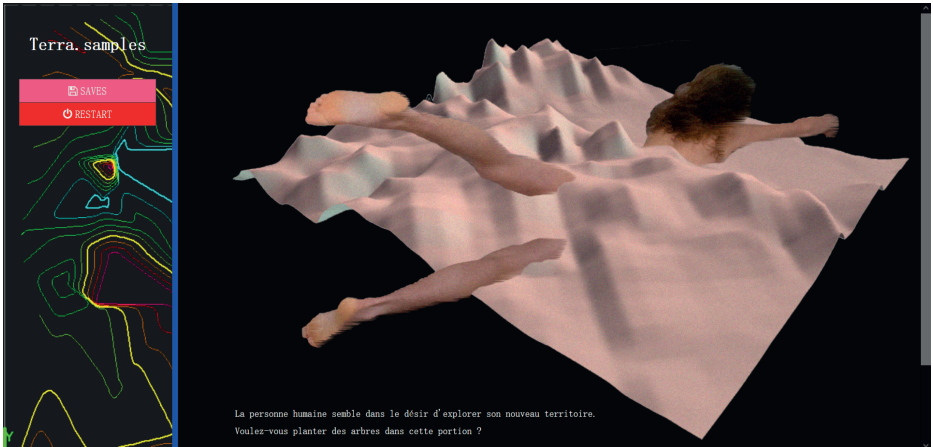
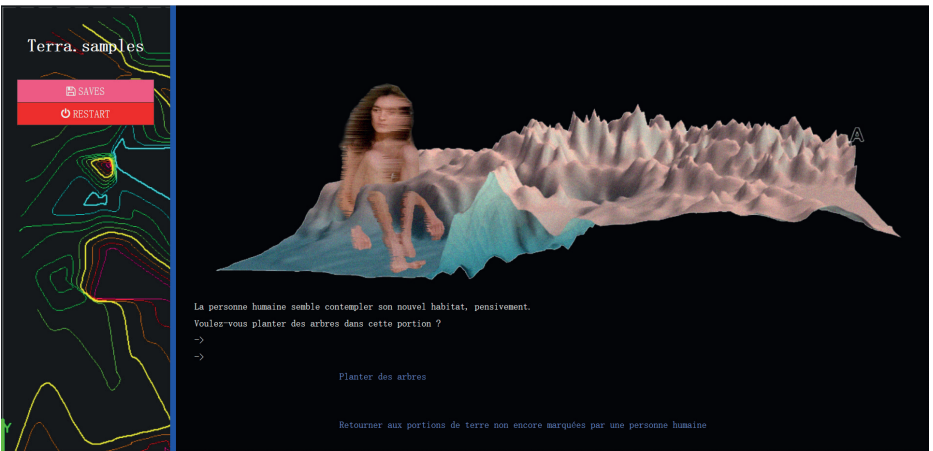


Fig. 212 : Retour à la page des portions vides restantes.

Fig. 213 à 217 (ci-dessous et pages suivantes) : Installation d'un être humain sur chaque portion.





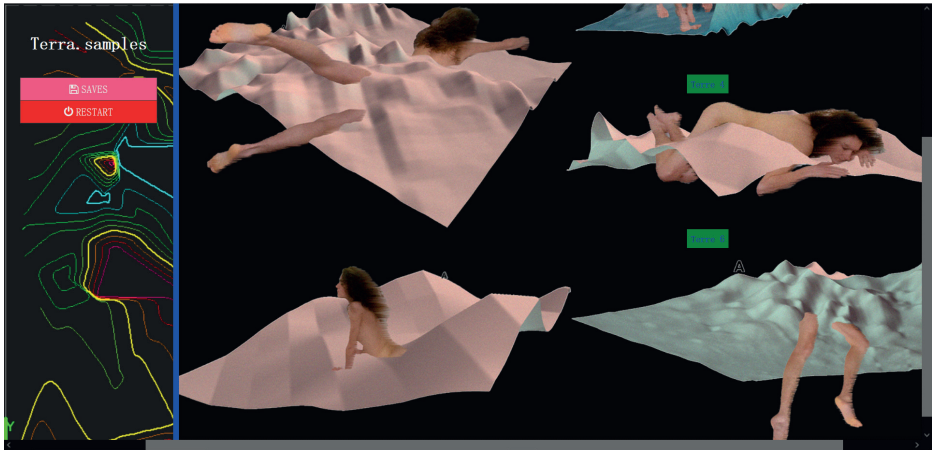


Fig. 218 : Retour à la page des portions avec le choix de l'être humain fait pour chacune.



Fig. 219 : Message *GAME OVER* correspondant.

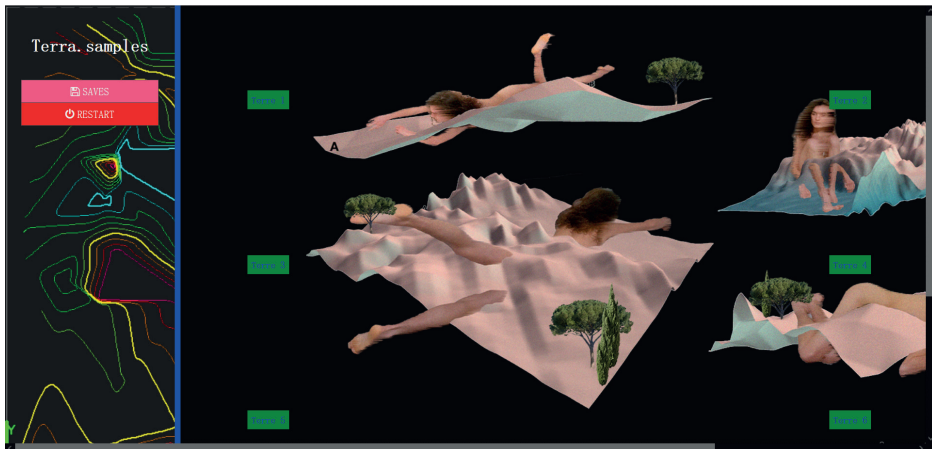


Fig. 220 : Retour à la page des portions avec le choix de l'être humain et celui des arbres faits pour chacune.



Fig. 221 : Message *GAME OVER* correspondant.

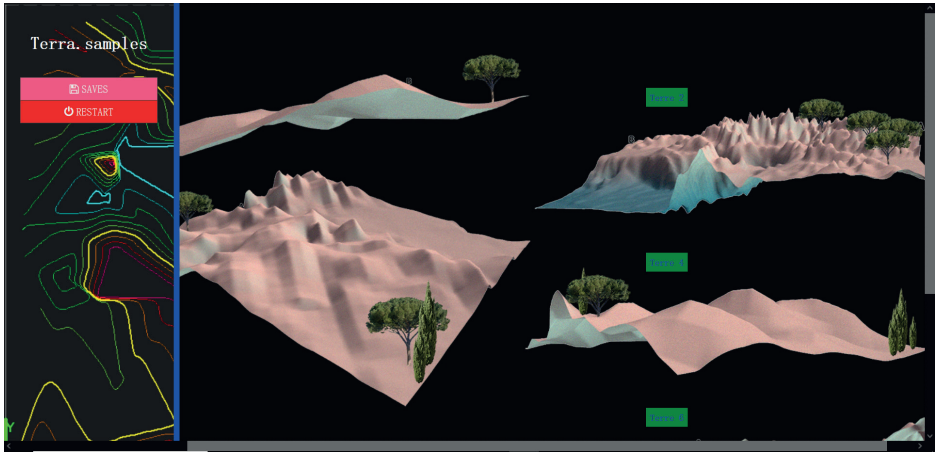


Fig. 222 : Retour à la page des portions avec le choix des arbres faits pour chacune.



Fig. 223 : Message *GAME OVER* correspondant.

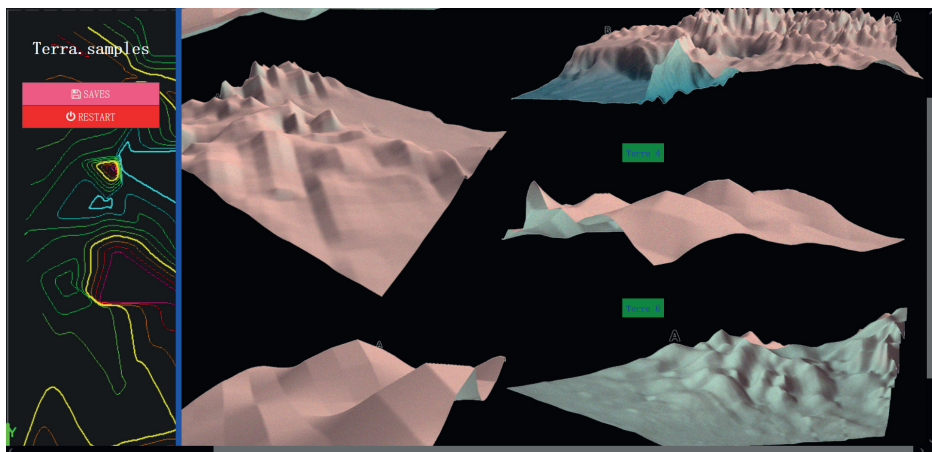


Fig. 224 : Retour à la page des portions avec le choix d'une « inaction » pour chacune.



Fig. 225 : Message *GAME OVER* correspondant.

même" – *lui-même* sous les traits de cette nature qui partout est "arraisonnée", qui partout est soumise à la même emprise.⁷⁷ » L'idée est de souligner la nécessité de l'existence d'espaces non investis par l'être humain, d'une part pour laisser à ces espaces leur propre possibilité, et d'autre part par besoin humain même de ne pas être confronté à soi-même partout. « En nous obligeant à respecter [ces choses qui *échappent* à notre main-mise], elles marquent un point d'arrêt à notre volonté de puissance, elles nous invitent au contraire à "lâcher prise", à se déshabituer à les posséder, à les asservir à nos projets ; elles nous enseignent à les laisser être tout simplement ce qu'elles sont et à ne plus les considérer comme étant à notre disposition.⁷⁸ »

Cette question a été théorisée par certain.e.s artistes et scientifiques, comme par exemple dans le colloque « *No m'ans land. Repenser la sanctuarisation à l'heure de l'anthropocène* » en 2018. Justement le problème derrière une mise en bulle, voire une sacralisation de ces espaces émerge : « Si la notion d'anthropocène est problématique, celle de sanctuarisation l'est peut-être encore plus. Les positions divergent de manière radicale. On va de la dernière proposition d'Edward O. Wilson "d'envisager un réseau global de zones protégées pour la biodiversité, sur la moitié de la

77. Hicham-Stéphane Afeissa, *Op. Cit.*, p. 110-111.

78. *Ibid.*, p. 91-92.

surface terrestre" à celles, moins récentes, qui voient dans la sanctuarisation "l'incarcération du sauvage", une sorte de cage généralisée qui légitime et transforme "les zones de nature sauvages en prison"⁷⁹ ». La « prison » aurait l'avantage d'empêcher certaines frictions que les être humains redoutent : « Cette séparation est censée protéger la nature des actions humaines, mais, en même temps, l'homme se "protège" aussi de l'influence de la nature, en l'enfermant dans une zone limitée⁸⁰ ». On interdirait donc à certaines espèces l'accès à ces espaces, à des fins de protection des autres ; on observe un nouveau problème lié à la manière d'agencer ces espaces, et par conséquent de l'oppression dont fait l'objet un certain nombre d'entités vivantes : « [...] de nombreux chercheurs ont souligné les dérives qu'avaient entraînées les politiques de sanctuarisation des espaces naturels par le passé : éradication des prédateurs (loups, ours, coyotes, rapaces...), éloignement des populations humaines autochtones (Pygmées, Amérindiens...),

79. Roberto Barbanti, « Écosophie et paysage. Penser la sanctuarisation à l'écoute du monde », *in* dir. Marion Laval-Jeantet, *No man's land - L'homme a-t-il encore sa place ?* [Colloque « No man's land. Repenser la sanctuarisation à l'heure de l'anthropocène », Paris, 2018], Paris, CQFD, Collection « Art Mondialité Environnement », 2019, p. 123-124.

80. Egle Barone-Visigalli et Federico Nogara, « Du jardin d'Éden aux aires protégées : vers un nouveau contrat entre les espèces ? », *in* dir. Marion Laval-Jeantet, *Op. Cit.*, p. 91-92.

intensification du tourisme de masse, etc. Autant de choix désastreux qui attestent du caractère anthropocentrique* des premières initiatives de création d'espaces protégés⁸¹ ». Iel semblerait que la sanctuarisation des espaces ne soit jamais vraiment une solution, c'est-à-dire qu'iel n'y aurait pas de choix à faire quant à ce qui devrait s'y trouver ou pas, mais encore une fois iel s'agirait de s'adapter soi-même dans une logique, non pas de protection, mais de vie ensemble, ce qui paraît largement compromis par le danger que représentent certaines formes sauvages. « Une véritable sanctuarisation devrait bien évidemment viser la planète entière, et, de surcroît, penser et ressentir cette question en termes d'écoute et de dimension acoustico-sonore, c'est-à-dire en termes de continuité ontologique (non-séparation), temporalité, présence et holisme⁸² » : cette position amènerait de vrais risques, ce qui pose la question de la limite d'une tolérance à la « vie sauvage », et vient bousculer un possible principe de liberté accordé à des entités animales dangereuses. Si on voulait considérer une vie non pas « avec » son

* Et tout particulièrement « occidental » dans le rapport de domination économique et l'assujettissement des individus, dans la mesure où des populations autochtones souffrent autant que les animaux sauvages.

81. Marion Laval-Jeantet, « *No man's land*, projets d'artistes concernés » in dir. Marion Laval-Jeantet, *Op. Cit.*, p. 20.

82. Roberto Barbanti, *Op. Cit.*, p. 125.

environnement mais « dans » l'*ambiens* immédiat, alors il faudrait théoriquement accepter un rapport simple de frictions, affronts occasionnel.le.s (et donc des pertes dans les troupeaux s'il y a cohabitation avec les loups, ce qui demande à l'État de prévoir des compensations, mais aussi bâtir de meilleures défenses humaines), et non pas ni une extermination par anticipation du danger, ni une protection sous verre par sentiment de culpabilité (ou par une volonté scientifique de préservation figée). Ces positions semblent ignorer l'importance des relations interspécifiques, donc y compris humaines. Mais un tel mode de vie semble ne pouvoir fonctionner d'une manière stable que dans la mesure où chaque espèce garderait une place « raisonnable », permettant dans un partage des ressources un équilibre interspécifique qui ne se rencontre pour l'instant que très ponctuellement.

Dans *Terra.samples*, l'objectif est d'induire un questionnement sur la satisfaction personnelle d'utiliser des espaces découpés, échantillonnés, de générer une biodiversité et/ou d'amener possiblement l'utilisatrice à refuser carrément les possibilités offertes. L'interface, adoptant un humour absurde, propose des messages de « *Game over* » qui n'apportent aucun véritable avis sur les choix de l'utilisatrice, se contentant de répéter l'action, « des arbres, des arbres... », « des humain.e.s, des

humain.e.s... » (fig. 219, 221 et 223), d'une manière assez énigmatique et inutile. Le personnage humain qui investit l'espace transpire une certaine sensualité, puisqu'il fait l'expérience de s'approprier l'espace avec son corps et ses sens, littéralement. Si l'on décide de ne pas intervenir sur les portions de terre, alors le message semble cette fois soutenir la décision en considérant l'utilisateurice comme un « être doué d'une force extraordinaire » (fig. 225). Le jeu interroge, avec un air assez bancal dans la forme, « l'air de rien » et presque kitsch, les limites d'une sensibilité à un vivant « connu » (les arbres), et met en valeur les possibilités inconnues, voire non voulues, sans « responsabilité » ni action humaine (planter des arbres).

Ce qui amène à la question des « droits de la nature », octroyés à certaines entités non-humaines dans l'objectif de limiter les actions destructrices massives et motivées par des projets capitalistes : « [...] quelque chose choque, en effet, à l'heure de la crise bioclimatique, dans cette idée que seuls les artefacts humains – les entreprises, les États, le capital – peuvent prétendre au statut de sujet de droit ; que seules ces productions humaines peuvent bénéficier des largesses de la fiction légale⁸³ ». On traite donc la question d'une place pour l'expression et l'existence de ces éléments

83. Samantha Novella (coord.), *Des droits pour la nature*, Paris, Utopia, 2016, p. 7.

terrestres du point de vue juridique, pour qu'ils aient les moyens de se défendre. « Il y a trois voies pour poser les principes d'une habitation humaine respectueuse des cycles du vivant et des capacités terrestres : le sacré, l'éthique et le droit⁸⁴ », dit Camille de Tolédo dans la préface de l'ouvrage *Les droits de la nature* : il y voit le droit comme le dernier recours pour conférer une intégrité à tout élément terrestre, quand la sacralisation d'entités naturelles n'est plus largement au goût du jour dans les sociétés occidentales et que l'éthique ne force pas les conduites respectueuses des écosystèmes et habitats. Un des principes fondamentaux est que les espèces et écosystèmes ont une « "valeur intrinsèque", c'est-à-dire une valeur en soi et pour soi, indépendamment de leur utilité pour autrui⁸⁵ », ce qui rejoint l'écologie profonde. Les procédures légales mises en place pour intégrer des entités non-humaines au système humain et faire valoir leurs droits leur attribuent le statut juridique de « personne ». Cependant « le fait d'attribuer des droits à des entités non humaines risque de dégénérer en un anthropocentrisme au carré. En effet, seuls les hommes peuvent traduire les "intérêts" de la nature en langage juridique⁸⁶ ». Un anthropocentrisme « au

84. Camille de Tolédo, « Un soulèvement légal terrestre », in coord. Marine Yzquierdo, *Les droits de la Nature – Vers un nouveau paradigme de protection du vivant*, Paris, Le Pommier/Humensis, 2022, p. 7.

85. Samantha Novella (coord.), *Op. Cit.*, p. 66-67.

86. *Ibid.*, p. 41.

carré » dans la mesure où l'attention omniprésente à l'être humain avant toute autre entité terrestre constitue un premier anthropocentrisme, puis une manière de décrire l'environnement avec des termes désignant les êtres humains constituerait une extension de celui-ci. La dénomination de « personne » insinuerait que des droits à la sécurité et à l'existence sont exclusivement réservés aux êtres humains dans leurs systèmes juridiques, et un éventuel écart demeure de l'ordre de l'exception. Mais cette anthropomorphisation langagière d'entités non-humaines fait sens dans son contexte : car il s'agit avant tout d'avoir un effet sur l'être humain dans ses actions, par le biais de la fiction légale humaine, en ses propres termes. « Ainsi, même si la loi en tant que code exécutoire de principes éthiques est une construction humaine destinée à guider le comportement humain, le courant juridique défend l'octroi de droits à toutes les choses qui composent la Terre comme un moyen d'assurer la santé de la planète⁸⁷ », santé aussi essentielle aux êtres humains eux-mêmes : « [...] face à la menace de basculement du système Terre vers des états dommageables à la grande majorité des humains, les juristes avancent le concept de "sûreté de la planète" comme nouvelle norme juridique⁸⁸ ». Le statut de « personne » pour une entité non-humaine implique de

87. *Ibid.*, p. 71.

88. *Ibid.*, p. 14.

« représenter » l'autre pour un système juridique humain, de « parler pour ». Un problème ici résiderait dans la méconnaissance des sujets défendus : on pose donc la question d'une légitimité à représenter d'abord, mais aussi, surtout peut-être, de nos capacités à comprendre les besoins de l'autre. « [...] nous comprenons qu'il ne s'agit plus, comme dans le cadre du cinéma documentaire, de Comolli à Rouch, de simplement "donner la parole" comme on tiendrait un micro, et qu'imaginer des formes d'autoreprésentation demeure le lieu d'un profond paradoxe, voire d'une impossibilité formelle.⁸⁹ » En effet, non seulement les entités défendues ne seraient pas en mesure de se représenter elles-mêmes, mais en plus les êtres humains eux-mêmes, dans leurs systèmes de données, semblent confrontés à des difficultés occasionnées par une approche trop « bureaucratique » : « Les progrès technologiques fulgurants des dernières années ont permis une croissance exponentielle des capacités de relevé, de saisie, de stockage, et de traitement des données, mais cette ruée vers la donnée implique une standardisation et une simplification d'informations diverses et hétérogènes. Cela tend à gommer le caractère complexe si spécifique aux systèmes écologiques et à la vie en général⁹⁰ ». Il semble qu'un certain besoin de catégorisation, certes essentiel en droit, déborde

89. Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, *Op. Cit.*, p. 58.

90. Samantha Novella (coord.), *Op. Cit.*, p. 23.

sur l'attention plus nuancée au vivant et éléments abiotiques qui devrait être prioritaire en théorie. Car la loi est censée être stable, ce qui ne signifie pas interchangeable. Cette fermeté nécessaire implique une incapacité à la souplesse et l'ambiguïté au moment de la décision et de la mise en application de mesures. Comment alors parler pour des formes de vie et/ou abiotiques en constante mutation ? Iel s'agirait d'assumer l'incapacité de « parler pour » sans invisibiliser l'identité même du sujet de droit, et d'accepter la fatalité d'une incompétence humaine dans l'absolu tout en soutenant une prise de décision profitant *au mieux* à l'intégrité des entités concernées, y compris humaines. Ces décisions associent des personnes issues de domaines de recherches différents, en fonction des caractéristiques de l'entité à défendre, unissant les forces humaines actuelles pour couvrir au mieux le caractère unique de chaque cas. D'une certaine manière, des droits à la nature permettent une hétérogénéité dans les agent.e.s et chercheuses, menant une lutte collectivement et avec les entités défendues, et donc une appréciation entrecroisée des entités non-humaines, en cela bien plus proche de la nature complexe des écosystèmes, habitats et éléments abiotiques. « [...] dans le cadre du droit à la Nature, il n'est nullement question d'une Nature défendue par des porte-parole dévoués, indépendants, et faisant de leur mieux pour

s'absenter d'eux-mêmes, mais toujours de la possibilité pour certaines cosmovisions d'intervenir marginalement dans le régime de la séparation moderne.⁹¹ » Il est aussi important de préciser que la défense de certaines entités non-humaines est en fait totalement consubstantielle à celle des vies et activités humaines qui se sont déployées avec elles, puisque les êtres humains dépendent de la santé de leur habitat, et l'habitat se transforme au gré des évolutions humaines. Les droits à la nature, de ce point de vue, ont aussi une dimension profondément sociale : « ainsi que le commente Catherine Larrère, la décision d'attribuer une personnalité juridique au fleuve Whanganui est "indissociable de la reconnaissance de la culture des Maoris et de la lutte qu'ils ont menée depuis l'arrivée des colons britanniques en Nouvelle-Zélande à la fin du XIXe siècle"⁹² ».

Comme le remarque Piero Gilardi, « L'art peut jouer un rôle fondamental dans la construction culturelle d'un nouveau modèle social biocentrique en harmonie avec l'activisme écologique et les mobilisations politiques en cours dans le monde entier⁹³ ». Art Orienté Objet est un exemple signifiant en art dans la volonté de

91. Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, *Op. Cit.*, p. 49-50.

92. *Ibid.*, p. 49.

93. Piero Gilardi, « Anthropocène, crise écologique et potentialités transformatives de l'art », *in dir. Marion Laval-Jeantet, Op. Cit.*, p. 248.

rendre justice à des entités opprimées, par exemple avec *La Pietà Australiana* en 2011 (fig. 226) : une photographie de l'artiste qui porte le cadavre d'un kangourou près d'une route en Australie, dénonçant la mise en place d'un système supposé protéger la faune en déplaçant les individus hors de zones à risques. Or les kangourous reviennent sur leur territoire originel et sont exposé.e.s aux véhicules. Une autre œuvre, *Sommet*, réalisée en 2002 (fig. 227 et 228) a permis à un épicéa malade de ne pas être abattu. En effet le duo d'artistes, ayant pris connaissance du funeste destin de l'arbre, a pris la décision de protéger « physiquement » l'arbre en installant une table circulaire et des chaises en métal autour du tronc ; s'agissant d'une installation d'art intégrée à une collection, l'arbre est en réalité protégé juridiquement car considéré partie intégrante de l'œuvre, ce qui lui a valu de ne pas être coupé. Et d'ailleurs sa maladie n'a pas (encore) eu raison de lui. Iel est intéressant de noter que les « droits de la nature » ne concernent pas seulement des entités « marquantes » ou spectaculaires, auxquelles les êtres humains sont susceptibles de s'identifier davantage, ou bien dont l'esthétique les satisfait. Pour cette dernière raison, la forêt de Fontainebleau avait été protégée juridiquement, en 1876, par des artistes et des gens de lettres dont notamment George Sand. Iels étaient en effet parvenu.e.s à préserver la forêt d'une rénovation



Fig. 226 : *La Pietà Australiana*, photographie, 120x180 cm, 2011.



Fig. 227 et 228 : *Sommet*, installation d'une table circulaire et de chaises en métal autour d'un épicéa, Domaine de Chamarande, 2002.

industrielle pour ses qualités belles, inspirantes, donc jugées nécessaires à ces poètes dans l'exercice de leur art. George Sand relate les événements dans ses écrits : « La pétition des artistes avait obtenu auprès de M. le président de la République l'accueil le plus favorable [...]. Pour essayer d'empêcher à l'avenir d'aussi vastes mutilations, les signataires de la pétition se sont constitués en *comité de protection artistique de la forêt de Fontainebleau*, et, pour bien préciser leur but, ont voté à l'unanimité la résolution suivante : Que la forêt de Fontainebleau doit être assimilée aux monuments nationaux et historiques qu'il est indispensable de conserver à l'admiration des artistes et des touristes, – et que sa division actuelle en partie artistique et non artistique ne doit être acceptée que sous toutes réserves⁹⁴ ». On peut considérer qu'un besoin esthétique relève avant tout d'un rapport intéressé à la bonne condition d'entités naturelles, car « justement, si on le cultive, ce jardin, c'est qu'on n'y cherche plus la nature, mais le reflet de soi-même⁹⁵ ». Aujourd'hui, la nature « belle » n'est plus la seule priorité dans ce qui aurait le mérite d'être défendu, jugeant que tout être vivant ou abiotique a une valeur en soi et pour soi. Du reste, une considération de la « valeur » d'éléments très

94. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, Michel-Lévy frères, 1873, p. 315.

95. Catherine Larrère et Raphaël Larrère, *Du bon usage de la nature – Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, Collection « Alto », 1997, p. 56.

éloignés des intérêts culturels occidentaux constitue soit une avancée éthique et philosophique dans les questions sur le vivant, soit une forme de « retour » à une pensée écosystémique délaissée jadis à des fins analytiques, positionnant l'être humain au-dessus d'une nature. Il s'agirait moins de trouver quelle légitimité absolue l'être humain aurait à conférer des droits à des entités non-humaines que d'encourager une attention toujours plus profonde aux inter-influences nécessaires entre des êtres vivants (dont évidemment humains et leurs différentes cultures), écosystèmes, habitats et éléments abiotiques. « Le droit de la Nature est à la fois une tentative de paix, une manière de rendre commensurables différentes ontologies et en même temps la ligne de front de la guerre⁹⁶ », car en effet la lutte de terrain implique de prendre en compte les aspects plus globaux de l'urgence écologique, c'est-à-dire les tensions géopolitiques dans le partage des ressources, mais aussi les migrations des victimes des dérèglements climatiques qui nécessitent une protection juridique. L'engagement écologique, en plus de signifier une attitude individuelle d'écoute, appelle à condamner sur le plan politique les actions qui usent d'un pouvoir et d'une ambition économiques pour détruire les éléments essentiels à d'autres vies, souvent dans le seul but d'alimenter un fantasme personnel.

96. Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, *Op. Cit.*, p. 50.

● IV. Les « écologies expérimentales »



1. Collectifs et centres d'art

Les plates-formes artistiques organisées en collectifs et centres d'art ont l'avantage de pouvoir imaginer et élaborer des schémas alternatifs, novateurs, dans leurs propres espaces*. Ces expérimentations de principes écologiques (parfois littérales : s'il y a égalité entre humain.e.s et vaches, alors autant manger à la même (é)table) ont elles-mêmes le potentiel de nourrir un imaginaire des solutions possibles envisageables, face à certains problèmes rencontrés dans la vie de tous les jours, mais aussi dans les mécanismes habituels de création et de monstration de l'art. Mais chaque proposition, si elle fonctionne, est valable pour un contexte spécifique, puisque chaque disposition, territoire, milieu a des caractéristiques qui potentiellement ne supporteraient pas le décalque fidèle d'une application imaginée ailleurs. Ce qui participe d'une affirmation des spécificités de chaque cas : « Les individus doivent devenir à la fois solidaires et de plus en plus différents. (Il en va de même avec la re-singularisation des écoles,

* Ce qui n'est pas spécifique à des lieux dédiés à l'art ; mais le fait même d'imaginer des solutions et de bricoler autour d'activités écolo rejoint le principe même de recherche et création.

des mairies, de l'urbanisme, etc.)⁹⁷ », propose Félix Guattari avec le concept d'« hétérogène », processus continu de re-singularisation. Certains choix font du sens dans certains collectifs et centres d'art car ils répondent aux besoins particuliers et immédiats, mais sont aussi susceptibles de changer, car dans la perspective écologiste, on s'adapte aux diverses transformations inéluctables. Ce que permettent les expérimentations, artistiques ou non, qu'on pourrait appeler « écologies expérimentales », imaginées en fonction des besoins de chacun.e, mais aussi des « opportunités d'essai » qui ne sont pas facilement accessibles à tout le monde.

La Métive, centre d'art et d'accueil d'artistes en résidence, est située à Moutier-d'Ahun dans la Creuse et a été créée en 2002 par Karine Albern et Christophe Givois. Elle est aujourd'hui dirigée par Aurore Claverie, et suit une logique d'attention à des relations qualitatives liées à une liberté et à un temps adapté de création, en proposant des résidences où il n'y a « pas d'impératif de produire des œuvres »⁹⁸ (exemples d'artistes accueilli.e.s fig. 229 à 233). En effet, le point largement relayé dans leur approche est la recherche d'une rencontre avec les artistes et le public qui n'ait pas vocation à

97. Félix Guattari, *Op. Cit.*, p. 72.

98. Site internet de La Métive. URL : <https://lametive.fr/venir-en-residence/>, consulté le 07/12/22.

« aboutir » par la création d'objets qui seraient « dus » du fait de la résidence. Et on observe en effet, tout comme dans certaines formes de pédagogies (par exemple Freinet), un fleurissement créatif plus intéressant et personnel lorsqu'il y a le moins de contraintes possibles (ce qui ne veut pas dire pas du tout, si on décide ensemble d'un temps donné ou du respect de l'espace). Les artistes accueilli.e.s dans la Métive restent donc en résidence un temps choisi ensemble, « à la carte », en fonction de l'envie, de l'intention artistique. « Une écologie de l'attention doit [] comprendre et défendre activement les conditions environnementales nécessaires à ce que puissent se développer des pratiques artistiques et des expériences esthétiques abritées des pressions à la rentabilité.⁹⁹ » Aurore Claverie¹⁰⁰ lutte pour cette liberté de projet, c'est-à-dire une « absence de projet », un droit à ne pas trouver pour des artistes qui viennent en résidence pour de la « recherche pure » : dans des conditions idéales de réflexion ininterrompue pour des temps longs. Elle insiste sur l'absence d'injonction à implanter l'œuvre dans un « projet territorial », ce qui n'empêche pas la Métive d'y avoir un impact (à travers les relations intergénérationnelles, interculturelles qui constituent le maillage territorial, nécessaire en

99. Yves Citton, *Op. Cit.*, p. 230.

100. Propos recueillis lors d'une interview avec Aurore Claverie le 19/10/2022.



Fig. 229 : Alice Mortiaux, juin 2022, *Géotropisme*, projet narratif en cours depuis 2017 (science-fiction, politique, expérimental et philosophie), médias mixtes (<https://lametive.fr/les-residents/>).



Fig. 230 : Saba Sadr, octobre 2022, *The Loom*, tapis tissé, 2011-2013 (<https://lametive.fr/les-residents/>). Artiste co-fondatrice de collectifs féministe (GHAZEL) et anti-raciste en réseaux avec des communautés immigrantes (Nehna Hon).



Fig. 231 : Atelier avec l'école d'architecture Paris-Malaquais, mai 2022, *Le devenir de l'eau – Explorations en milieu instable*, installations aquatiques interactives (fabrications, performances et cartographies) au bord de la Creuse (<https://lametive.fr/les-residents/>).



Fig. 232 : Théâtre Majâz, avril 2022, *Le sommeil d'Adam*, pièce de théâtre (<https://lametive.fr/les-residents/>). La pièce aborde le « syndrome de résignation », phénomène d'endormissement chez des jeunes menacés d'expulsion.



Fig. 233 : Gala Hernández, février-mars 2023, *La Mécanique des Fluides*, long-métrage (<https://lametive.fr/les-residents/>). Le cinéma de l'artiste aborde les thématiques du capitalisme numérique sous un prisme féministe.

zone rurale où la densité de population est faible). Le centre d'art héberge systématiquement les discussions qui suivent la rencontre entre des œuvres et le public (avec la possibilité de dire qu'elles n'ont aucun intérêt) et porte une attention particulière à tous types de récits (bébés, enfants, adultes). Le CAC Brétigny dans l'Essonne, dirigé par Céline Poulain depuis 2016, suit un combat similaire, qui s'inscrit dans un art socialement engagé et « ancré dans le territoire » au sens où le centre d'art cherche la diffusion, la sensibilisation et le lien aux publics qui y ont un accès difficile. Les luttes menées par la Métive sont également profondément sociales, Aurore Clavier dénonçant les méthodes « figées dans du formol » et abandonnant le terme de « culture » pour parler des arts, considérant qu'aucun « désert culturel » n'existe. Elle prône en effet « les cultures », qui ont l'espace d'être légitimées, mises en dialogue sans pour autant pointées du doigt, dans les différents espaces du centre (café, ciné-club, bibliothèque, espaces d'exposition, de fête et de tranquillité, relais d'assistance maternelle, etc.). « L'écologie sociale devra travailler à la reconstruction des rapports humains à tous les niveaux du *socius*. Elle ne devrait jamais perdre de vue que le pouvoir capitaliste s'est délocalisé, déterritorialisé, à la fois en extension, en étendant son emprise sur l'ensemble de la vie sociale, économique et culturelle de la planète et, en "intension" en s'infiltrant au sein des

strates subjectives les plus inconscientes. Ce faisant, il n'est plus possible de prétendre s'opposer à lui seulement de l'extérieur par les pratiques syndicales et politiques traditionnelles. Il est devenu également impératif d'affronter ses effets dans le domaine de l'écologie mentale au sein de la vie quotidienne individuelle, domestique, conjugale, de voisinage, de création et d'éthique personnelle.¹⁰¹ »

Vers des prises de décisions relatives à des individus vivants non-humains et éléments abiotiques sur un territoire, il paraît intéressant de se pencher sur le cas de Vent des Forêts, centre d'art créé en 1997 dans la Meuse par François Davin (et dirigé par Pascal Yonet depuis 2008) à partir d'une initiative provenant de 6 villages voisins, comptant en tout un millier d'habitant.e.s. Le centre d'art est établi sur toute la surface de la forêt qui comprend ces villages, et qui représente 5 000 hectares de superficie. Il établit un rapport différent à une zone rurale en tant que telle, la forêt, défendue et mise en valeur. « L'association [Vent des Forêts] travaille à éveiller le regard des promeneurs, par la découverte des œuvres, mais aussi des richesses de la forêt. [...] Se développe une lente prise de conscience d'un patrimoine à entretenir, à préserver et à valoriser, une forêt perçue comme un bien collectif en réinvention continue. Il s'agit ainsi de redonner à la forêt le statut d'espace vécu, dans le respect et

101. Félix Guattari, *Op. Cit.*, p. 43-44.

la compréhension de ses différents usages, pour faire émerger en chacun la curiosité nécessaire au questionnement.¹⁰² » Vent des Forêts a vocation à faire réfléchir le public, touristes ou résident.e.s, sur « une nouvelle façon de vivre la ruralité »¹⁰³, sur la position à prendre vis à vis d'un patrimoine forestier, la place qui lui est laissée et sous quelles conditions. Le centre d'art se situe plutôt du côté d'une valorisation d'une ruralité comme lieu de vie pour des êtres humains, comme ressource (aussi bien matérielle qu'imaginaire) et dont ces derniers sont responsables, et moins comme un espace de vie collective avec des individus non-humains. On constate que les œuvres ont, généralement, la caractéristique commune de « révéler » la forêt : sa complexité (fig. 234), sa beauté (fig. 235), sa dimension féerique (fig. 236 et 237), mais aussi les enjeux de la pollution (fig. 238). Vent des Forêts, dont les missions sont largement orientées par un besoin d'attractivité territoriale et de lien interpersonnel, tient à préserver les divers usages (chasse, coupe du bois, etc.), sans provoquer de conflits d'intérêt quant aux activités dans la forêt, ce qui permet une cohésion sociale et un équilibre économique.

102. Romain Barré, « Le Vent des Forêts, art contemporain et dynamique rurale », POUR – Groupe Ruralités (revue), Éducation et Politiques, N° 226(2), 2015, p. 184.

103. Dossier de presse 2022 de Vent des Forêts. Accessible en ligne. URL : <https://ventdesforets.com/infos-pratiques/presse/>, consulté le 25/11/22.



Fig. 234 : *Enraciné*, Douglas White, installation révélant les réseaux de racines sous la terre, 2014 (<https://ventdesforets.com/>).



Fig. 235 : *Catatopie*, Anna Coulet, installation de sculptures de verre et métal mettant en lumière diverses plantes, 2022 (<https://ventdesforets.com/>).



Fig. 236 : *La Table des Vents*, Thomas Sindicas, jeu de chasse au trésor dans la forêt avec carte, amulettes et pierre gravée, 2021 (<https://ventdesforets.com/>).



Fig. 237 : *Prendre le pas sur les rêves*, Myriam Mechita, installation de sculptures en céramique émaillée, 2022 (<https://ventdesforets.com/>).



Fig. 238 : *Globe*, Martin Vanden Eynde, structure de sphère en métal recouverte de déchets, 8m de diamètre, 2014 (<https://ventdesforets.com/>).



Fig. 239 : 28, Simon Bernheim, planches de bois gravées de mots inventés, 2008 (<https://ventdesforets.com/>). L'œuvre fait référence au Plancher de Jeannot, et se démarque par sa simplicité extrême.

« Logés chez l'habitant, [les artistes] sont accompagnés par un vaste réseau de professionnels : plus de 80 artisans, entreprises spécialisées et lycées d'enseignement professionnel mettent à disposition des espaces mais aussi leur savoir-faire pour des expérimentations inédites avec un chaudronnier, un tailleur de pierre, un sculpteur sur bois, un souffleur de verre ou encore des élèves en section fonderie. Tous mettent à disposition leur expertise pour accompagner les artistes dans leurs recherches et la mise en œuvre de leurs projets.¹⁰⁴ » C'est cette expérience de partage qui fonde toute la dimension sociale-écologique du projet, dans le sens où il est vecteur de relations qualitatives, même si presque exclusivement inter-humaines, dans un même objectif collectif de soin porté à un patrimoine forestier. De cette manière, Vent des Forêts participe largement du développement économique de la Région et du tourisme. En revalorisant le territoire, l'association propose de nouveaux rapports avec lui en y intégrant des œuvres d'art *in situ*. Mais comme le soulève Hicham-Stéphane Afeissa, « le danger n'est pas tant que nous perdions de vue la nature comprise dans son altérité et dans son étrangeté ; le danger est plutôt que

104. Site internet de Vent des Forêts. URL : <https://ventdes-forets.com/un-laboratoire-de-creation-a-ciel-ouvert/>, consulté le 25/11/22.

nous ne sachions pas la valoriser en tant que telle¹⁰⁵», ce qui signifierait valoriser aussi bien ce qui n'apparaît pas strictement comme une ressource ou un avantage.

Dans une approche toute différente aux éléments non-humains – et à une autre échelle – le collectif Kultivator en Suède, créé en 2005 sur l'île d'Öland par Mathieu Vrijman et Malin Lindmark Vrijman (entre autres), revisite la ruralité par un vrai mélange « agricole-artistique » : des espaces de leur terrain sont investis par des œuvres qui ont généralement pour thématique les nouvelles manières d'être en relations à l'intérieur d'une campagne, par la contestation des rapports humains et non-humains conventionnels, en adoptant souvent un humour loufoque (fig. 239 à 241). De ce point de vue, Kultivator va plus loin que Vents des Forêts, puisque le collectif vit en *communauté* avec les entités non-humaines, et ne propose pas un art avec « la nature comme décor », mais plutôt *parmi* dans une logique de vivre ensemble. « Plutôt que de suivre une ontologie transactionnelle où les humains font partie de leur "contexte", pour Bourriaud ils sont mis à part – *pour interagir avec lui* (Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 1998). En d'autres termes, dans le "monde de l'art", les gens interagissent *avec* le monde ; ce qui n'est pas compatible avec la sensibilité organique – où les gens font

105. Hicham-Stéphane Afeissa, *Op. Cit.*, p. 111.



Fig. 240 : *Unknown Planet*, installation d'un « vaisseau spatial » en bois, 2017 (<https://www.kultivator.org>). Commissionné par la municipalité d'Eskilstuna (Suède), coordonné par Erik Roren. En collaboration avec des écolier.e.s.



Fig. 241 et 242 : *Dinner with cows 2*, performance et installation d'un banquet partagé entre humain.e.s et vaches, 2015 (<https://www.kultivator.org>).

partie du monde, étant co-constitués à l'intérieur de celui-ci.¹⁰⁶ » C'est cette logique relationnelle qui est largement défendue et vécue au sein du collectif, puis relayée par le biais de l'art. « [...] les pratiques collaboratives de Kultivator s'étendent au-delà des limites de la littérature actuelle quant aux relations entre humain.e-environnement ; et Kultivator crée un espace pour que les résident.e.s comprennent la continuité de ces relations.¹⁰⁷ » Le collectif n'est pas constitué seulement d'êtres humains, et en outre ne considère pas les êtres non-humains comme des objets extérieurs à mettre en valeur seuls, mais plutôt comme un ensemble de vies sur un même lieu qui n'a pas valeur de patrimoine historique. « "Le *social* n'est pas le nom d'un maillon de la chaîne, ni même celui de la chaîne, mais il est l'*enchaînement* lui-même" (Latour, 2007).

106. Julie Crawshaw, « *Artist-led building: farming organic knowing* », *Journal of Visual Art Practice* (revue), Royaume-Uni, N° 19, Décembre 2020, p. 316. Traduction personnelle. Texte original : « *Rather than following a transactional ontology where humans are part of their 'context', for Bourriaud they are set apart – to interact with it (Bourriaud, Esthétique relationnelle, 1998). In other words, in the 'art world' people are understood to interact with the world; which is out of step with the organic sensibility – where people are of the world as co-constituted within it.* ».

107. *Ibid.*, p. 325. Traduction personnelle. Texte original : « [...] *Kultivator's collaborative practices stretch beyond the confines of the current literature to human-environment relations; and Kultivator is creating space for residents to understand the continuity of these relations.* ».

L'enchaînement rejette alors 'le social' comme un espace réservé aux humain.e.s et le remplace par 'le collectif' qui se construit par des associations continues entre humain.e.s *et* non-humain.e.s (c'est-à-dire qu'il y a des participant.e.s plus qu'humain.e.s).¹⁰⁸ » On peut donc imaginer que du point de vue écologique, Kultivator a une belle opportunité d'expérimenter autour des enjeux liés aux entités non-humaines grâce à sa petite échelle, son auto-subsistance et le recul dont il jouit sur les problèmes amenés par des systèmes invasifs de communication, de pression sociale et productive.

Ces manières de vivre en collectif, en tant qu'« espaces de contestation des autres espaces », c'est-à-dire des codes et manières de vivre majoritaires dans nos sociétés, font lien avec la notion d'« hétérotopie » dans sa dimension politique. L'hétérotopie désigne au sens large des lieux dotés d'une certaine communauté qui adopte ses propres codes, et qui peut renvoyer en « miniature » le reflet d'une société, s'en extraire pour les besoins spécifiques des personnes, ou au contraire la rejeter (écoles, hôpitaux, maisons de retraite, etc. ou bien ZAD, squat, collectifs, etc.). Dans le cas de

108. *Ibid.*, p. 315. Traduction personnelle. Texte original : « [...] 'social' is not the name of any one link in a chain, nor even that of the chain, but is the chaining itself' (Latour, 2007). Chaining then rejects 'the social' as a human-only space and replaces it with 'the collective' which is built through continuous associations between humans and non-humans (aka there are more than human builders). ».

Kultivator, par exemple, on peut rapprocher la démarche de celle du poète socialiste et libertaire Edward Carpenter en Angleterre à la fin du XIX^{ème} siècle, sorte d'héritage dans les tentatives de retrait d'une société qui ne répond pas aux mêmes valeurs et idéologies : « [...] ces vies témoignent de rêves toujours situés et circonscrits d'individus en proie à des formes de domination et de déterminismes sociaux et culturels, elles nous invitent à porter attention aux récits d'espoir et d'émancipation contenus dans ces mises en pratique d'utopies et de spiritualités alternatives. Carpenter n'a très certainement pas développé à Millthorpe un mode de vie idéal, applicable à touTEs, mais sa recherche d'un équilibre politique, économique, spirituel, social et sexuel mérite toute sa place dans l'histoire de nos luttes et dans nos réflexions actuelles¹⁰⁹ ». De même, ces « extractions » des méthodes majoritaires dans la société, puisque les nouvelles manières d'être sont décidées ensemble dans ce qui paraît, à un moment donné, le plus juste et faisable, forment des liens riches entre membres, qui par les conflits et leur gestion apprennent à vivre ensemble (même si le projet ne fonctionne pas). Elles sont néanmoins toujours critiquables si on y observe une forme de « communautarisme », rejetant la possibilité d'action élargie dans la société, danger observé

109. Cy Lecerf Maulpoix, *Op. Cit.*, p. 173.

dans certains effets « bulle ». Malgré cet aspect, les initiatives prises ont un effet plutôt positif, même si très ponctuel : « [...] les collectifs menant les luttes de terrain de l'écologie radicale restent au plus près des principes de réciprocité organisationnelle, de connexion émotionnelle et de bricolage improvisateur qui caractérisent l'attention conjointe. Plus étroitement mariés à leur territoire ainsi que les uns aux autres, ils incarnent souvent mieux que quiconque la force émanant des subjectivités humaines enrichissant leur intelligence de l'entrecroisement de leurs attentions¹¹⁰ ».

2. *Le Bar des Fictions*

Considérant un lieu de vie et/ou de passage comme une possible « mise en concrétude » des idées et idéologies, défendues par l'existence même du lieu et ses résident.e.s, visiteurices, je rejoins ici le tout premier projet de ce mémoire qui présentait celui de ma maison idéale. Celle-ci est en réalité aussi bien maison que café-bar (dépendant des moments d'ouverture...), métaphore pour un lieu de ressourcement et de vies, pour les récits, les conversations, en fait sujet aux voyages par les narrations qui s'y déroulent. Sous forme de description poétique dans *Projet de l'autorencontre*, elle trouve une

110. Yves Citton, *Op. Cit.*, p. 160.

nouvelle représentation, cette fois-ci visuelle : *Le Bar des Fictions* (fig. 242 à 245) est une interface numérique cinétique, en cours de réalisation. Elle représente ce lieu à travers une superposition d'images proche d'une imagerie de conte et surréaliste, inspirée à la fois de l'imaginaire romantique dans la peinture du XIX^{ème} siècle – avec notamment Arnold Böcklin et ses lieux idéaux énigmatiques, coupés du monde et entiers (fig. 246 à 248) –, à la fois d'une « science-fiction mystique » – avec notamment l'adaptation de *Salammbô* par le dessinateur et bédéiste Philippe Druillet (fig. 249 à 251). *Le Bar des Fictions* ne contient pour l'instant aucune zone cliquable, mais certaines ouvertures mèneront à différentes salles pour développer l'univers. L'interface se base sur les atmosphères de bars et cafés où j'ai travaillé et que j'ai fréquentés. Le cinéma ayant une place très importante dans la construction de mon imaginaire, le bar se remplit de personnages de films au fur et à mesure du temps, qui deviennent les client.e.s fictifs et fictives dans un décor constitué de nombreuses références (à des histoires, voyages ou bains culturels desquels je suis issue). Les personnages participent à un effet de « passage » caractéristique des cafés et des bars. Un objectif serait de créer une atmosphère de nuit qui se mue en atmosphère de jour, et vice versa, ce qui implique des changements de lumière, pour donner une meilleure impression de temps qui s'écoule en un





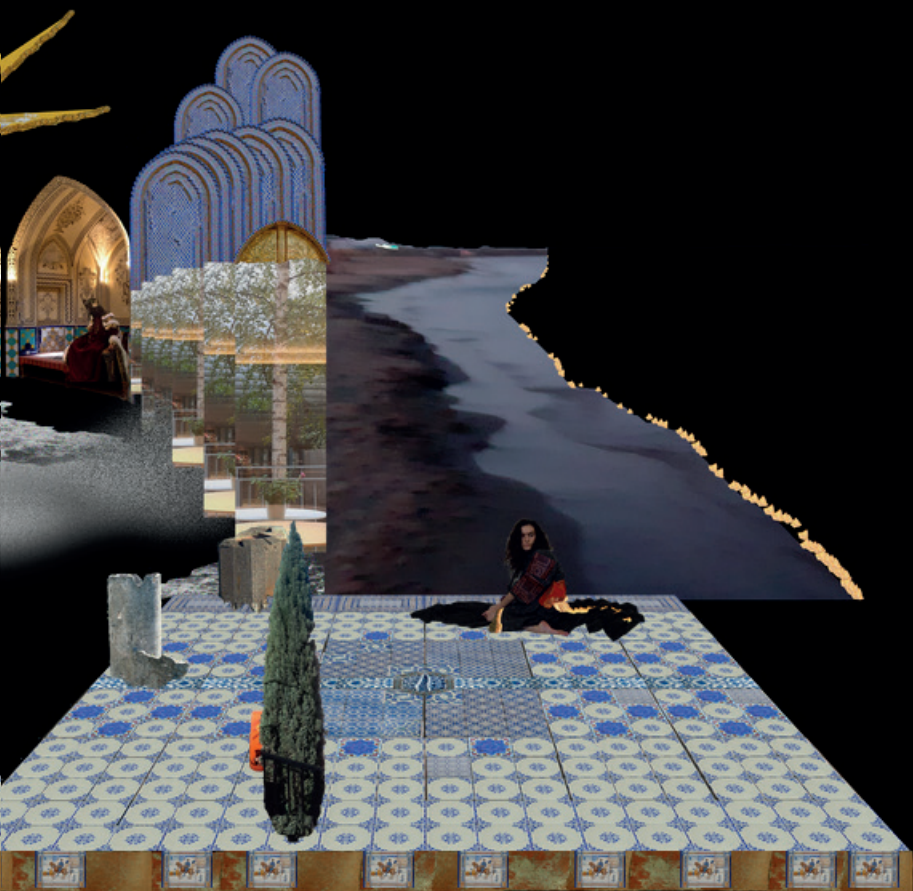




Fig. 243, 244 et 245 (pages précédentes) :
Captures d'écran de l'interface, détails.



Fig. 246 : Capture d'écran de l'interface, vue dans sa globalité.



Fig. 247 : *L'île des morts*, huile sur toile, 155x111 cm, 1880, Kunstmuseum Basel, Bâle, Suisse.



Fig. 248 : *Paysage avec ruines de château*, huile sur toile, 60x78 cm, 1847, Alte Nationalgalerie, Berlin, Allemagne.



Fig. 249 : *Villa à la mer*, huile sur toile, 62x74 cm, 1865, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne.

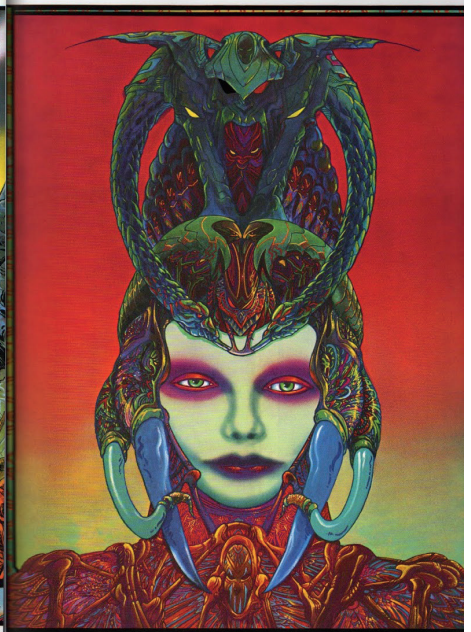
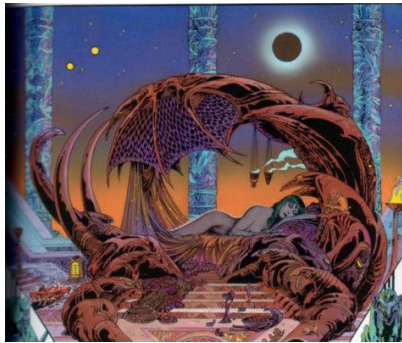


Fig. 250, 251 et 252 : *Salammbô*, planches choisies, adaptation du roman de Gustave Flaubert en BD, parue à partir de 1980 dans les magazines « Métal Hurlant » et « Pilote ».

rythme berçant. De cette manière, le lieu prend la forme d'un processus onirique, tout en adoptant une dimension expérimentale que permet l'esthétique « numérique » (bruit visuel, collage photographique, répétition de motifs, etc.). Par ailleurs, l'interface serait projetée sur trois murs dans une salle sombre, elle-même proposant un environnement propice à la discussion et aux débats : c'est-à-dire un *véritable* bar. Un des aspects importants chez ce dernier est celui de la « temporarité » des moments de contact, qui surviennent et se finissent sans ébranler la stabilité du lieu dans lequel ils ont été possibles ; le bar permet en outre un contact sans obligation de tenir un rôle, et des présences non nécessairement choisies. Or, « Pour se construire, nos subjectivités ont besoin du voisinage sensible de corps attentifs éprouvés dans l'immédiateté de la présence physique : c'est en rapport intime avec leurs objets d'attention, leurs tonalités émotionnelles, leurs attirances et leurs répugnances – telles qu'elles nous traversent et nous habitent par des effets de résonances affectives – que nous structurons, orientons, sustentons notre personnalité¹¹¹ ». L'interface est un simulacre conçu pour développer un imaginaire autour de la notion de café-bar, mais le public serait amené à investir le *Bar des Fictions* comme un vrai bar, et à se laisser porter par l'apparition des

111. Yves Citton, *Op. Cit.*, p. 153-154.

personnages parmi elleux. En présentant un espace rempli de personnages étranges, obscurs, visiblement hors du temps, créant un « être ensemble » circonstanciel, l'interface nourrirait la métaphore poétique de rencontres inattendues avec des personnages étranges, fous, merveilleux, tristes ou colorés qui hantent les cafés-bars. L'interface véhicule le désir d'une acceptation des particularités des un.e.s et des autres comme une chose tout aussi attirante qu'accueillie « sans étonnement » : ce qui ne veut pas dire qu'iel n'y aurait pas de curiosité pour un vécu, une personnalité, un discours. Car en effet, pour un relationnel intéressant avec des gens « inhabituels », iel s'agit quoi qu'iel arrive de s'abandonner d'abord soi-même. « [...] prendre soin des relations qui nous attachent [...] implique de se détacher non seulement d'autrui mais de soi-même, afin d'apprendre à s'accommoder de différences qui originellement nous hérissent¹¹² ». Enfin, des éléments non-humains peuplent l'espace (des arbres, un chat, des dunes), mais ne sont pas un « sujet », dans le sens où leur présence ne constitue ni nécessairement un avantage, ni un inconvénient. D'une certaine manière cette « acceptation » de l'autre sans étonnement rejoint un combat mené par Édouard Glissant, décrivant une belle manière d'être en relation les un.e.s avec les autres, à la fois vision du, de la

112. *Ibid.*, p. 167.

sage et vision de l'enfant : « Je "comprends" ta différence, c'est-à-dire que je la mets en rapport, sans hiérarchiser, avec ma norme. Je t'admets à existence, dans mon système. Je te crée une nouvelle fois. [...] Non pas seulement consentir au droit à la différence mais, plus avant, au droit à l'opacité, qui n'est pas l'enfermement dans une autarcie impénétrable, mais la subsistance dans une singularité non réductible. Des opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature de ses composantes. Renoncer, pour un temps peut-être, à cette vieille hantise de surprendre le fond des natures. Il y aurait grandeur et générosité à inaugurer un tel mouvement, dont le référent ne serait pas l'Humanité mais la divergence exultante des humanités. Pensée de soi et pensée de l'autre y deviennent caduques dans leur dualité¹¹³ ».

113. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation – Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 204.

Ouverture concluante : un voyage à conter

Une action qui paraît commune à tout combat écologique contemporain reste celle qui consiste à condamner les rapports de domination perpétués, et apprendre à se défaire, à un niveau individuel, d'habitudes induites par un système de capitalisme de masse où l'on chercherait à tirer un avantage de presque tout. « On dénonce alors des dégradations, la standardisation, les inégalités, l'éco-fascisme, le brevetage du vivant – pour promouvoir des mouvements d'occupation, de ralentissement, de circuits courts, de communs et/ou de décroissance¹¹⁴ ». Un objectif serait de faire au mieux pour créer les conditions d'espaces, de « maisons » qui correspondent à ces valeurs écologiques et permettent l'existence de débats ; car il y aurait à la fois la nécessité d'être oisif, oisive, au plus libre, à la fois la nécessité de se confronter à des réalités à l'échelle sociétale. Dans un sens, l'étymologie de l'écologie, *oikos logos*,

114. Yves Citton, *Op. Cit.*, p. 156.

littéralement le « discours de la maison », entre en contradiction nette avec celle de l'utopie, *ou-tópos*, « qui n'est en aucun lieu ». Et on rencontre souvent l'opinion selon laquelle les communautés et collectifs s'établissant en un lieu pour y appliquer des solutions concrètes ont quelque chose d'insuffisante, dans la mesure où leur démarche ne peut qu'être ponctuelle¹¹⁵. Or, aucune solution globale n'existe, et il semble important de garder en tête que ces collectifs ont au moins l'intérêt d'apporter une proposition, nécessairement transformée dépendant de la « maison » de laquelle on prend soin (qui équivaut d'ailleurs à soi-même) ; ainsi l'écologie est le soin porté au lieu de vie spécifique, et de cette manière tous et aucun à la fois. Si les luttes écologiques, par leur caractère utopique, ont quelque chose de franchement exténuant, dans le sens où le travail est infini et à accomplir même après qu'une solution soit trouvée, ça n'empêche pas, à différents endroits de l'esprit, de vivre lumineusement, de sentir la beauté à la fois dans l'éprouvement de soi et du monde, à la fois dans les émotions de la bataille. « La qualité de vie est strictement relative à la façon dont on se sent soi-même et dont on sent le monde¹¹⁶ », en d'autres termes, on est

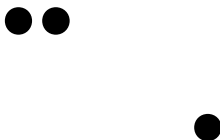
115. Laurent Gervereau, *À travers les utopies – Voyage à travers les utopies d'hier pour transformer nos vies d'aujourd'hui*, Adav Documentaire, « *Cinema espresso* », DVD couleur, 104 min, 2009.

116. Arne Naess, *Op. Cit.*, p. 185.

parfaitement responsables de la manière dont on traite le sentiment d'abattement. Iel nous appartient donc de faire des choix, celui du retrait chez soi pour un ressourcement rêveur et nécessaire, mais aussi celui d'un terrain et d'une aventure, de sauter dans ses baskets pour étudier, documenter, présenter les récits, par le biais de l'art, idées – et aussi contradictions – inhérentes à la démarche du militantisme écologique. Qui d'ailleurs, souvent, s'inscrit plutôt dans une attitude et des valeurs que dans un discours, celui-ci étant contextuel, mutant, tâtonnant, et donc non imposé, ce qui ne facilite pas du reste un rayonnement politique dans la proposition d'actions « miracles » et claires. S'iel faut choisir un terrain, il pourrait se trouver en Méditerranée, qui symbolise selon Fatima Ouassak, par les tensions et les luttes différentes qui y ont lieu – aussi économiques, sociales et anticolonialistes qu'écologiques – un ensemble des combats menés contre les oppressions, et qui devrait bénéficier, en tant qu'entité maritime, de droits. « La Méditerranée libérée obtiendrait des droits inaliénables et sacrés [...]. La Méditerranée libérée deviendrait une grande figure de résistance dans le mouvement climat¹¹⁷ », en tant que « lieu de partage entre les classes populaires d'Europe et d'Afrique, de leurs expériences locales, des techniques ancestrales, des savoirs scientifiques et

117. Fatima Ouassak, *Pour une écologie pirate – Et nous serons libres*, Paris, La Découverte, 2023, p. 121.

technologiques, pour réellement résister aux ravages écologiques¹¹⁸ ». Supposant qu'il me soit possible de concilier un désir ardent de comprendre davantage des cultures et des langues, et celui de poursuivre la réflexion sur les thématiques écologiques, un projet d'art serait alors pour moi de créer le conte de ce voyage méditerranéen, imagé, interactif, expérimental, pour raconter les initiatives, concrètes et utopiques, que j'aurai rencontrées. Reste à voir après ces aventures dans quelles maisons, quels cafés-bars le conte se retrouverait projeté, la souris tremblotant de fièvre à l'approche d'une main tant attendue pour cliquer sur « BEGIN » !!



118. *Ibid.*, p. 122-123.

Bibliographie

AFEISSA Hicham-Stéphane, *Manifeste pour une écologie de la différence*, Arles, Éditions Dehors, 2021.

BARRÉ Romain, «Le Vent des Forêts, art contemporain et dynamique rurale », *Revue POUR – Groupe Ruralités, Éducation et Politiques*, N° 226(2), 2015, pp. 183-186.

BÉGOUT Bruce, *Le concept d'ambiance – Essai d'éco-phénoménologie*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2020.

BOISSIER Jean-Louis, *La relation comme forme – L'interactivité en art, nouvelle édition augmentée*, Paris, Les Presses du Réel, 2009.

BOURRIAUD Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998.

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

CONNES Alain, *La géométrie et le quantique*, Paris, CNRS Éditions/De Vive Voix, coll. « Les Grandes Voix de la Recherche », 2019.

CRAWSHAW Julie, « Artist-led building: farming organic knowing », *Journal of Visual Art Practice (revue)*, Royaume-Uni, N° 19, Décembre 2020, pp. 310-327.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980. Chapitre 11, « 1837 – De la ritournelle », pp. 381-433.

DESPRET Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.

DURING Élie, JEANPIERRE Laurent, KIHM Christophe et ZABUNYAN Dork (dir.), *In actu – De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009. Chapitre IV, « Expérimentable : interfaces et participation » pp. 239-392, Parties « Expérimentation des dispositifs d'une perspective relationnelle », BOISSIER Jean-Louis, pp. 269-284 et « .exp – De l'expérimental à l'expérimentable », BIANCHINI Samuel, pp. 285-304.

FLUSSER Vilém, *Les gestes*, Al Dante / AKA, coll. « Cahiers du Midi », Paris, 2014.

FOUCAULT Michel, *Dire vrai sur soi-même* (1982), Paris, Vrin, 2017.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines* (1966), Paris, Gallimard, 2021. Préface, pp. 7-16.

FOURMENTRAUX Jean-Paul, *antiDATA – La désobéissance numérique, art et hacktivisme technocritique*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation – Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

HESSE Hermann, *L'art de l'oisiveté* (1899-1959), trad. CADE Alexandra, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Paris, Zones Sensibles, 2013. Chapitre 12, « Poétique de l'usage des outils – De la technologie, du langage et de l'intelligence à l'artisanat, au chant et à l'imagination », pp. 283-306.

LARRÈRE Catherine et Raphaël, *Du bon usage de la nature – Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, Collection « Alto », 1997.

LAVAL-JEANTET Marion, « Art Orienté Objet, rencontre avec

l'autre » (entretien avec BUREAUD Annick) in Art Press (revue), mars 2015, issue 420, pp. 32-38.

LAVAL-JEANTET Marion (dir.), *No man's land - L'homme a-t-il encore sa place ?* [Colloque *No man's land. Repenser la sanctuarisation à l'heure de l'anthropocène*, 2018, Paris], CQFD, Collection « Art Mondialité Environnement », Paris, 2019. Parties « *No man's land*, projets d'artistes concernés », LAVAL-JEANTET Marion, pp. 17-30, « Du jardin d'Éden aux aires protégées : vers un nouveau contrat entre les espèces ? », BARONE-VISIGALLI Egle et NOGARA Federico, pp. 83-94, « Écosophie et paysage. Penser la sanctuarisation à l'écoute du monde », BARBANTI Roberto, pp. 117-126, et « Anthropocène, crise écologique et potentialités transformatives de l'art », GILARDI Piero, pp. 247-248.

LECERF MAULPOIX Cy, *Écologies déviantes – Voyage en terres queers*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2021. Partie « Généalogies et histoires – Vers une écologie du quotidien », pp. 151-173.

LONTRADE Agnès, *Les ruses de l'oisiveté – Esthétique, pratique(s) et politique du temps vide*, Paris, Mimésis, coll. « Art, Esthétique, Philosophie », 2020.

MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.

NAESS Arne, « Le mouvement d'écologie superficielle et le mouvement d'écologie profonde de longue portée, une présentation », in dir. Hicham-Stéphane Afeissa, *Une écosophie pour la vie*, Paris, Seuil, 2017, pp. 99-109.

NOVELLA Samantha (coord.), *Des droits pour la nature*, Paris, Utopia, 2016.

OUASSAK Fatima, *Pour une écologie pirate – Et nous serons libres*, Paris,

La découverte, 2023.

PAUL Frédéric, *Claude Closky*, Paris, Hazan, 1999.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace Critique », 1974.

QUIROS Kantuta et IMHOFF Aliocha, *Qui parle ? (Pour les non-humains)*, Paris, Puf, coll. « Perspectives critiques », 2022.

RAYNAUD Jean-Pierre, « Mardi 06 août 1974 » (entretien avec Miller Lévy), publication libre sous la direction de Jean-Pierre Raynaud, avril 2022.

SAND George, *Impressions et souvenirs*, Paris, Michel-Lévy frères, 1873.

THOREAU Henry David, *Walden* (1854), dir. GRANGER Michel, trad. MATTHIEUSSENT Brice, Marseille, Le mot et le reste, 2013.

TIRTIAUX Adrien, *Urban Matters*, Anvers, Belgique, Mark Pezinger Verlag, 2018.

YZQUIERDO Marine (coord.), *Les droits de la Nature – Vers un nouveau paradigme de protection du vivant*, Paris, Le Pommier/Humensis, 2022. Préface « Un soulèvement légal terrestre », TOLÉDO (De) Camille, pp. 5-12.

Conférences

BÉGOUT Bruce, « Bruce Bégout : éco-phénoménologie des ambiances », Master Class Philosophie de la Psychiatrie, S01E01, 05 février 2021. Accessible en ligne. URL : https://www.youtube.com/watch?v=qTmQ8X_iisE. Consultée le 27/03/2023.

COCCIA Emanuele, « *Oikeiosis – La casa come addomesticamento* », Site de l'Unesco, Modène, 19 septembre 2021. Accessible en ligne. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QUPWx1B7zvg>. Consultée le 25/11/2022.

Sitographie

Centres d'art et collectifs :

Kultivator (Dyestad, Suède), site internet officiel, URL : <https://www.kultivator.org>.

La Métive (Moutier-d'Ahun), site internet officiel, URL : <https://lametive.fr>.

Vent des Forêts (Fresnes-au-Mont), site internet officiel, URL : <https://ventdesforets.com>.

Filmographie

GERVEREAU Laurent, *À travers les utopies – Voyage à travers les utopies d'hier pour transformer nos vies d'aujourd'hui*, Adav Documentaire, « *Cinema espresso* », DVD couleur, 104 min, 2009.

Un grand merci pour votre
attention et votre lecture !

ML : « Vous avez réalisé une œuvre d'architecte ? » – JPR : « Vous savez, je n'ai pas fait une œuvre d'architecte, car, à mon avis, ce n'est pas une œuvre et je ne suis pas architecte. » – ML : « Oui, je comprends. »

Jean-Pierre Raynaud