

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ATTRAIT DES CHOSES :
QUAND L'ART CONTEMPORAIN SONDE L'ÉCOLOGIE
PAR LA CULTURE MATÉRIELLE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
GENTIANE BÉLANGER

DÉCEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je me plais souvent à citer Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui expliquent dans *Mille plateaux* : « Nous avons écrit L'Anti-Œdipe à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. » Une multitude d'amitiés, d'influences, de remises en question, d'encouragements et de partages habitent cette dissertation, à l'image de la pluralité condensée dans les voix de Deleuze et Guattari.

Je tiens avant toute chose à souligner l'apport incontournable de ma directrice de thèse, Marie Fraser, et la remercier pour son dévouement entier, pour la générosité de son soutien et pour l'assiduité de ses relances. J'ai une extrême gratitude pour la stimulation intellectuelle et la qualité des échanges au cœur de nos rencontres hebdomadaires. Il importe également de souligner le soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), à travers l'octroi d'une bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand Bombardier. J'aimerais souligner l'apport contributif des membres de jury lors de l'examen de synthèse, les professeurs Jean-Philippe Uzel et Luc Lévesque, les membres de jury du forum doctoral, les professeures Christina Contandriopoulos, Ery Contogouris et Kristina Huneault, ainsi que le jury lors de la soutenance de thèse, constitué de Maxime Coulombe, Johanne Sloan, Jean-Philippe Uzel ainsi que Marie Fraser. Je remercie également pour la générosité de leurs encouragements les professeurs Dominique Hardy et Claude Lacroix.

Cette thèse bénéficie de l'attention assidue des réviseurs David Brême et Émilie Dazé, ainsi que de la lecture minutieuse de ma mère Denyse Roy. Je remercie de tout cœur les artistes pour leur disponibilité et leur ouverture dans le cadre de cette recherche, tout particulièrement Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière, Tyler Brett et Tony Romano, Ursula Biemann et Emily Eliza Scott, Iain Kerr et Petia Morozov. Une communauté de collègues et d'amis nourrit également ma pensée. Parmi

ceux-ci : Caroline Loncol-Daigneault, Zoë Chan et Mark Clintberg pour leur excellence qui me sert de modèle, Marilou Lemmens et Richard Ibgby, Bill Burns, Jim Holyoak, Vicky Chainey-Gagnon, Geneviève Chevalier et Philippe-Aubert Gauthier pour la richesse de leurs points de vue, Monique Nadeau-Saumier pour son indéfectible bienveillance, ainsi que Guillaume Poulin et Rémi Boucher pour les discussions scientifiques aux horizons incommensurables.

Enfin, jour après jour, il est une personne qui valide cette aventure de l'esprit par une enfilade de gestes et d'attention : mon conjoint Camille-Antoine, dont l'extraordinaire acuité intellectuelle joue un rôle de premier plan dans le ciselage de ma pensée.

*À Camille, Myco, Olive et Viaduc, qui forment
l'épicentre de ma pensée et de mes affects.*

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ	xiv
ABSTRACT	xvi
INTRODUCTION.....	1
Jamais la matière ne manquera.....	1
Les discours écologiques et le matérialisme	7
Les trois métaphores du tournant matériel en art	13
La méthodologie du renard et du hérisson.....	16
PREMIÈRE PARTIE : FONDEMENTS THÉORIQUES	19
CHAPITRE I : MATÉRIALISME PHILOSOPHIQUE	22
1.1 Une brève histoire du matérialisme philosophique	23
1.1.1 La contingence du monde selon Épicure et Lucrèce	25
1.1.2 Le naturalisme systémique de la Renaissance.....	29
1.1.3 Le matérialisme éclectique selon Denis Diderot	34
1.1.4 Le matérialisme dialectique selon Marx et Engels.....	38
1.1.5 La matière du vivant	41
1.2 Néomatérialisme.....	44
1.2.1 Nature/nature	46
1.2.2 L'agentivité de la matière.....	48
1.2.3 La philosophie à l'ère de l'Anthropocène et du posthumanisme	52

CHAPITRE II : LE TOURNANT MATÉRIEL DANS LES THÉORIES ACTUELLES DE L'ART.....	64
2.1 Culture matérielle	65
2.1.1 Regards différés sur la marchandise et la consommation	66
2.1.2 La riposte des choses	69
2.1.3 Nature seconde, seconde nature	73
2.2 Postproduction et recyclage culturel.....	75
2.3 L'art au prisme de la géologie et de l'archéologie	79
2.4 L'art à l'ère de l'Anthropocène et du posthumanisme	82
2.5 Conclusion.....	91
DEUXIÈME PARTIE : RAFISTOLAGE, REFIGURATION, RÉSILIENCE	93
CHAPITRE III : RAFISTOLAGE : ENVIRONNEMENTS BRICOLÉS, ÉCOLOGIE EN CHANTIER	94
3.1 Rafistolage.....	95
3.2 Le bricolage comme ancrage écologique.....	99
3.3 Retravailler les restes	110
3.4 Faire avec, micropolitique et résistance ordinaire.....	116
CHAPITRE IV : REFIGURATION : DÉTOURNEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES OU L'ÉCOLOGIE RACONTÉE	127
4.1 Refiguration.....	132
4.2 Éclectisme épistémique : penser comme un cabinet de curiosité.....	135
4.3 Laisser parler les objets : théorie acteur/réseau.....	146
4.4 Déconstruction téléologique.....	157
CHAPITRE V : RÉSILIENCE : RECHERCHES, EXPÉRIMENTATIONS ET APPROCHES EXAPTIVES.....	167
5.1 Résilience	170
5.2 La nature exaptive de Spurse : incompétence, tâtonnement et détournement ...	184
5.3 Le contrat naturel chez World of Matter.....	196
5.4 Hyperobjets : Systèmes complexes et phénomènes émergents.....	205

CONCLUSION	212
La bière, et autres fermentations	216
Ces remarquables oubliés	218
ANNEXE A - FIGURES	222
BIBLIOGRAPHIE.....	268

LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Figure	Page
Figure 1.1 Albrecht Dürer, <i>Grande Touffe d'herbe</i> , 1503, Aquarelle et gouache sur vélin, 40,3 x 31,1 cm, Collection : Albertina, Vienne, Récupérable sur : https://artsandculture.google.com/asset/NgELdACk3I8Jkg	222
Figure 1.2 Jan Davidsz de Heem, <i>Nature morte avec crucifix et crâne</i> , circa 1630, Huile sur toile, 102,8 x 84,9 cm, Récupérable sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Davidsz._de_Heem_-_Flower_Still-life_with_Crucifix_and_Skull_-_WGA11259.jpg	223
Figure 1.3 Jan van Kessel, <i>Nature morte de poissons au bord d'un rivage</i> , circa 1650, Huile sur cuivre, 14 x 19 cm, Récupérable sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Kessel_004.jpg	224
Figure 1.4 Ernst Haeckel, « Tree of Life », publié dans <i>The Evolution of Man</i> , 1879, Récupérable sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tree_of_life_by_Haeckel.jpg	225
Figure 1.5 Charles Darwin, « Tree of Life », publié dans <i>On the Origin of Species</i> , 1859, Récupérable sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life_(biology)#/media/File:On_the-Origin_of_Species_diagram.PNG	226
Figure 1.6 David Hillis, <i>A Phylogenetic Tree of Life</i> , 2008, Récupérable sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tree_of_life_SVG.svg	227
Figure 1.7 <i>The Net of Life: microbial phylogenetic network</i> , 2005, Image de synthèse représentant les transferts génétiques par voie bactérienne entre les souches évolutives, Récupérable sur : https://www.embl.de/aboutus/communication_outreach/media_relations/2005/050701_hinxton/	228

- Figure 2.1 Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970), Collection: Dia Art Foundation, New York (NY), © Robert Smithson, Récupérable sur : <https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/spiral-jetty-1970>229
- Figure 2.2 Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* (1970), Collection: Kent State University School of Art, Kent, Ohio, © Robert Smithson, Récupérable sur : <https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/partially-buried-woodshed-1970>230
- Figure 2.3 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011-2012, dOCUMENTA (13), Karlsruhe Park, Cassel, Allemagne, Image courtoisie de l'artiste, Marian Goodman Gallery, New York, Paris ; Esther Schipper, Berlin Récupérable sur : <https://www.fondation-vincentvangogh-arles.org/evenements/conference-pierre-huyghe-untitled-par-flora-katz/>231
- Figure 3.1 BGL, *À l'abri des arbres* (détail), 2001, Installation au Musée d'art contemporain de Montréal, Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Photo : Richard-Max Tremblay, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>232
- Figure 3.2 BGL, *À l'abri des arbres* (détail), 2001, Installation au Musée d'art contemporain de Montréal, Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Photo : Richard-Max Tremblay, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>.....233
- Figure 3.3 BGL, *Le discours des éléments*, 2006, Installation à L'œil de poisson, Québec, Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Photo : Ivan Binet, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>.....234
- Figure 3.4 BGL, *Le discours des éléments*, 2006-2007, Installation à L'œil de poisson, Québec, Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Photo : Ivan Binet, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>.....235
- Figure 3.5 BGL, *Postérité-les-Bains (Usine de Sapins)*, 2009, Installation à la Parisian Laundry, Montréal, Collection : Musée d'art contemporain de Montréal, © Parisian Laundry, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>.....236

- Figure 3.6 BGL, *Canadassimo*, 2015, Installation au pavillon du Canada, 56^e Exposition internationale d'art, Biennale de Venise, Photo : Paolo Pellion di Persano, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>,
- Figure 3.7 BGL, *Canadassimo*, 2015, Installation au pavillon du Canada, 56^e Exposition internationale d'art, Biennale de Venise, Photo : Paolo Pellion di Persano, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>.....238
- Figure 3.8 BGL, *Canadassimo*, 2015, Installation au pavillon du Canada, 56^e Exposition internationale d'art, Biennale de Venise, Photo : Paolo Pellion di Persano, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>.....239
- Figure 3.9 BGL, *Pinocchio*, 2009, Installation au Musée d'art contemporain de Montréal, Photo : BGL, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>240
- Figure 3.10 BGL, *New Sellutions* (détail), 2009, Exposition à Diaz Contemporary, Toronto, © Diaz Contemporary, Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>.....241
- Figure 3.11 T&T, *Postcamaro*, de la série *Carchitecture*, 2001, Photo : Courtoisie des artistes242
- Figure 3.12 T&T, *The Sheep Farmer*, 2007, Photo : Courtoisie des artistes243
- Figure 3.13 T&T, *Habitats*, 2010, Photo : Courtoisie des artistes244
- Figure 4.1 Mark Dion, *The Curiosity Shop* (détail), 2005, Installation à Tanya Bonakdar Gallery, New York, Collection privée, © Tanya Bonakdar, Récupérable sur : <http://www.tanyabonakdargallery.com>....245
- Figure 4.2 Mark Dion, en collaboration avec Robert Williams, *Theatrum Mundi: Armarium*, 2001, Récupérable sur : <https://alnwickproject.wordpress.com/2015/02/17/mark-dion/>246
- Figure 4.3 Mark Dion, *The Octagon Room* (détail), 2008, Installation à Tanya Bonakdar, New York, ©Tanya Bonakdar, Récupérable sur : <http://www.tanyabonakdargallery.com>247

- Figure 4.4 Mark Dion, *The Field Station of the Melancholy Marine Biologist*, 2018, Installation au Storm King Art Center, ©Tanya Bonakdar, Récupérable sur : <https://indicators.stormking.org/mark-dion/>248
- Figure 4.5 Mark Dion, *Concerning the Dig*, 2013, Collection : Museum of Contemporary Art Chicago, Photo : Nathan Keay, © MCA Chicago, Récupérable sur : <https://mcachicago.org/Collection/Items/2013/Mark-Dion-Concerning-The-Dig-2013>.....249
- Figure 4.6 Mark Dion, *Tropical Collectors (Bates, Spruce and Wallace)*, 2009, Photo : Colin Davidson, © Baltic Centre for Contemporary Art, Récupérable sur : <https://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-mark-dion/1833>250
- Figure 4.7 Mark Dion, *The Travels of William Bartram Reconsidered*, 2010, Installation à Tanya Bonakdar, New York, ©Tanya Bonakdar, Récupérable sur : <http://www.tanyabonakdargallery.com>.....251
- Figure 4.8 Mark Dion, *Aviary (Library for the Birds of Massachusetts)*, 2005, Installation au MASSMoCA, North Adams (MA), Récupérable sur <https://www.faena.com/aleph/articles/meet-the-library-for-the-studious-birds-of-massachusetts/#>, © MASSMoCA.....252
- Figure 4.9 Mark Dion, *Tar and Feathers*, 1996, ©Tanya Bonakdar, Récupérable sur : <http://www.tanyabonakdargallery.com>.....253
- Figure 4.10 Mark Dion, *Game Birds Group (Tar and Feather)*, 2006, © Georg Kargl Fine Arts, Vienne, Récupérable sur : <https://artfacts.net/exhibition/georg-kargl-fine-arts-mark-dion-fresh-sculpture-including-collaborations-with-dana-sherwood/368997>254
- Figure 5.1 Spurse *Working Waters: A Complete Human and Non-human Psychogeography of the Coasts of Maine*, 2004, Photo courtoisie des artistes.255
- Figure 5.2 Spurse, *Working Waters: A Complete Human and Non-human Psychogeography of the Coasts of Maine*, 2004, Photo courtoisie des artistes.256

- Figure 5.3 Spurse *Working Waters: A Complete Human and Non-human Psychogeography of the Coasts of Maine*, 2004, Photo courtoisie des artistes.257
- Figure 5.4 Spurse, *The Public Table: The Collective for the Find of the Commons*, 2006, New Haven, Connecticut, Photo courtoisie des artistes.258
- Figure 5.5 Spurse, *The Public Table: The Collective for the Find of the Commons*, 2006, Bellows Falls, Vermont, Photo courtoisie des artistes.259
- Figure 5.6 Spurse, *The Public Table: The Collective for the Find of the Commons*, 2006, Cambridge, Massachusetts, Photo courtoisie des artistes.260
- Figure 5.7 Spurse, *The Common Reed/Fermenter le bien commun*, vue d'exposition, 2012, Photo courtoisie de la Galerie d'art Foreman, Récupérable sur : www.foreman.ca261
- Figure 5.8 Spurse, *Mange ton trottoir/Eat Your Sidewalk*, 2012, Photo courtoisie de la Galerie d'art Foreman, Récupérable sur : www.foreman.ca262
- Figure 5.9 World of Matter (site internet et synoptique), Collection: House of the Electronic Arts, Basel, Récupérable sur : <http://worldofmatter.net>.....263
- Figure 5.10 Ursula Biemann et Paulo Tavares, *Forest Law | selva jurídica: On the Cosmopolitics of Amazonia*, 2014, Vue d'installation, The Institute of the Arts and Sciences, University of California, Santa Cruz, 2018, Projection à deux canaux, 38 minutes, ©The Institute of the Arts and Sciences, Récupérable sur : <https://art.ucsc.edu/sesnon/forest-law>.....264
- Figure 5.11 Ursula Biemann, *Egyptian Chemistry*, 2012, Vue d'installation, Neuer Berliner Kunstverein, 2013, Photo : Jens Ziehe, © n.b.k., Récupérable sur : https://www.nbk.org/en/ausstellungen/ursula_biemann.html.....265

- Figure 5.12 Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, *Episode of the Sea*
(plan fixe), 2014, Film, 63 minutes, Récupérable sur :
<https://www.moma.org/calendar/events/851>266
- Figure 5.13 Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, *Monument of Sugar*,
2007, Vue d'installation, Argos, Bruxelles, Photo : Lonnie van
Brummelen et Siebren de Haan, Récupérable sur :
http://vanbrummelendehaan.nl/Van_Brummelen_%26_De_Haan/Works/Paginas/Monument_of_Sugar.html#0267

RÉSUMÉ

Cette thèse explique le rapport renouvelé à la production matérielle dans un art contemporain dit « écologique ». Ce tournant matériel serait manifeste dans le recours foisonnant, inventif et bricoleur que font les artistes d'objets culturels, de design et de technologies — autrement dit, de tout ce qui relève de l'artéfact et de la technique. Cette considération marquée pour la culture matérielle dans l'appréhension du naturel chez plusieurs artistes contemporains soulignerait un changement d'attitude par rapport à l'artificialité du monde humain, mais aussi (et surtout) envers la place de la matérialité dans la compréhension du monde par l'esprit. Les pratiques artistiques dont il est question ne cherchent plus à contourner le prisme culturel pour espérer un contact « sans intermédiaire polluant » avec la nature, mais considèrent qu'une compréhension éclairée de la nature dépend, entre autres choses, d'une considération de la production culturelle par l'entremise de laquelle l'humain entre en relation avec le vivant et le non vivant. Autrement dit, cette thèse avance l'hypothèse selon laquelle le retour marqué d'artéfacts dans les pratiques artistiques écologiques sous-tend une reconnaissance du rôle de ces objets, au même titre que les phénomènes naturels observés, comme éléments d'un terreau expérientiel permettant l'émergence d'un rapport complexifié à la nature.

Cette thèse analyse ainsi un courant de pensée amorcé au cours des années 1990 dans la production artistique et au propos de plus en plus articulé depuis le passage au XXI^e siècle, et porte attention aux élaborations théoriques actuelles dans les champs de la culture matérielle, de la philosophie matérialiste et de la théorie de l'art. Une première partie détermine les terrains réflexifs de cette problématique de la nature dans l'art et les discours contemporains, et établit ses fondements théoriques et historiques. Un premier chapitre trace un sillage à travers l'histoire et les champs disciplinaires, afin de faire ressortir l'existence d'une pensée matérialiste non déterministe et non téléologique, fondée davantage sur la contingence, la créativité et l'absence de finalité. En plus d'étoffer la portée réflexive des observations en art actuel, ce détour historique permet de souligner les résurgences, les soubresauts, les ruptures et les reprises qui marquent l'évolution de cette perspective sur le monde. Cette trajectoire se poursuit, dans un second chapitre, dans le champ de la culture matérielle et les théories contemporaines de l'art, abordées sous l'angle d'un virage matériel.

La deuxième partie propose l'analyse d'un corpus qui s'organise autour de trois axes théoriques qui métaphorisent en quelque sorte les trois « R » (réduire, réutiliser, recycler) de la gestion environnementale en postures philosophiques et en actions artistiques : le rafistolage, la refiguration, la résilience. Ces trois angles théoriques

soulignent la contribution des pratiques contemporaines en art au développement de la pensée matérialiste, tant sur le plan du matérialisme philosophique que de la culture matérielle. Ils structurent également les trois chapitres de cette partie. L'attitude bricoleuse des collectifs BGL et T&T est analysée sous l'angle du *rafistolage* et de ses liens avec les figures du patenteux, du chiffonnier et du grappilleur dans sa capacité à composer à partir de la complexité du réel pour en réactiver les zones de latence. Le travail de Mark Dion est ensuite abordé à travers le prisme de la *refiguration*, c'est-à-dire le remaniement de constructions narratives et épistémologiques de la nature par l'entremise de la culture matérielle. Enfin, la discussion sur le principe de *résilience* s'ancre dans la pratique des collectifs Spurse et World of Matter, afin d'examiner les retombées critiques d'initiatives artistiques qui cherchent à mettre en application des concepts récemment mis de l'avant en philosophie néomatérialiste et en science de la nature.

Cette thèse prend pied dans une tradition de pensée occidentale et affiche de surcroît la subjectivité principalement nord-américaine et Anglo-saxonne à partir de laquelle ces enjeux sont ici abordés. Ce caractère situé de la recherche resserre la réflexion sur la façon dont l'Occident a historiquement appréhendé et continue de penser la nature. Il s'agit par cette recherche d'investir les angles morts de la connaissance sur l'art et l'écologie, laissés en plan dans l'entrebâillement entre les humanités et la science. L'établissement de trajectoires de connaissance désenclavées des sillons disciplinaires permet de faire émerger des lectures inusitées de l'art contemporain et de sa place dans la compréhension écologique du monde.

Mots-clés : art contemporain et écologie, culture matérielle, néomatérialisme, BGL, Mark Dion, T&T, Spurse, World of Matter

ABSTRACT

This thesis examines the renewed relationship to material production in a so-called “ecological” contemporary art. This material turning point would be manifest in the abundant, inventive and handy recourse that artists make of cultural objects, of design and of technology - in other words, of everything related to artifact and technique. This marked consideration for material culture in the apprehension of the natural by contemporary artists highlights a change of attitude in relation to the artificiality of the human world, but also (and above all) towards the place of materiality in understanding the world by the mind. The artistic practices in question no longer seek to circumvent the cultural prism in order to hope for a contact "without polluting intermediary" with nature, but consider that an enlightened understanding of nature depends, among other things, on a consideration of the cultural production through which the human comes into contact with the living and the non-living. In other words, this thesis argues that the marked return of artefacts in ecological artistic practices underpins recognition of the role of these objects, in the same way as the observed natural phenomena, as elements of an experiential mold allowing the emergence of a more complex relationship with nature.

This thesis analyzes a current of thought emerging in the 1990s in contemporary art and more thoroughly articulated since the turn of the twenty-first century, and pays attention to current theoretical developments in the field of material culture, materialist philosophy and art theory. A first part of the thesis determines the reflexive grounds of this problematic of nature in contemporary art and discourse, and establishes its theoretical and historical foundations. A first chapter traces a path through history and disciplinary fields, in order to bring out the existence of a non-deterministic and non-teleological materialist thought, based on contingency, creativity and the absence of finality. In addition to expanding the reflexive scope of observations in contemporary art, this historical detour highlights the resurgences, the thresholds, the ruptures and the revivals which mark the evolution of this perspective on the world. This trajectory continues in the field of material culture and in contemporary theories of art, approached from the angle of a material shift.

The corpus is organized around three theoretical axes which somehow metaphorize the three “Rs” (reduce, reuse, recycle) of environmental management in philosophical postures and artistic actions: tinkering, refiguration, resilience. These three theoretical angles underline the contribution of contemporary art practices to the development of materialist thought, both in terms of philosophical materialism and material culture. The do-it-yourself attitude of art collectives BGL and T&T is analyzed from the angle

of tinkering and its connections with the figures of the bricoleur or makeshift builder, the ragpicker and the grappler in its ability to compose from the complexity of reality in order to reactivate areas of latency. Mark Dion's work is approached through the prism of refiguration, that is to say, the reworking of narrative and epistemological constructions of nature through material culture. The discussion on the principle of resilience is rooted in the practice of cultural collectives Spurse and World of Matter, in order to examine the critical impacts from artistic initiatives that seek to apply concepts recently put forward in neo-materialist philosophy and in natural science.

This thesis takes root in a Western thought tradition and also displays a mainly North American and Anglo-Saxon subjectivity from which these issues are addressed. This highly situated character of the research focuses on the way in which the West has historically understood and continues to think about nature. This research probes the blind spots of knowledge about art and ecology, left in the gap between the humanities and science. By establishing open-ended knowledge trajectories outside of disciplinary furrows, this research brings about unusual interpretations of contemporary art and its place in the ecological understanding of the world.

Keywords: contemporary art and ecology, material culture, neomaterialism, BGL, Mark Dion, T&T, Spurse, World of Matter

INTRODUCTION

Jamais la matière ne manquera

Les contextes et les circonstances abondent à travers l'histoire où la nature sert de muse pour l'art, donnant lieu et forme à une multitude de conceptions cosmologiques et naturalistes parfois contradictoires. Plus récemment, disons depuis la période de l'après-guerre, la pensée écologique se prête à un façonnage extrêmement variable au fil des courants artistiques. Tandis que les pratiques artistiques inspirées de la nature et sortant du modernisme, en particulier le Land Art, l'Arte Povera et les pratiques écoféministes, valorisent la matérialité du monde naturel pour son caractère brut et viscéral (le règne minéral, la matière organique, les réseaux hydriques, les phénomènes atmosphériques et la matérialité « naturelle » du corps humain : ses fluides, ses excréments, son caractère organique), surviennent dans les années 1990 et 2000 des approches artistiques et écologiques saturées d'objets et de représentations à forte consonance culturelle.

Un exemple incontournable de ce virage matériel de l'art est la pratique de l'artiste américain Mark Dion, qui entretient un discours complexe sur notre relation à la nature par l'exploration, la collection, l'analyse et la disposition de matériel culturel. Empruntant souvent à l'histoire des sciences et à ses environnements technique et muséal, le langage plastique de Dion opère des incursions dans notre compréhension du naturel en scénarisant des masses déferlantes d'outils méconnus, d'équipements vétustes, de diagrammes complexes, de spécimens empaillés, de fragments collectionnés, de matières indéterminées, d'échantillons terreux, d'écritures, de bibelots populaires, etc. Ce qui frappe, dans ce travail artistique, est l'incapacité d'accéder à un sens de la nature autrement que par une pléthore de choses et de matières. Si cette approche accueille très bien un discours déconstructiviste à penchant

idéaliste, qui marque la réception critique de ses œuvres¹ (ce que nous prenons pour la nature n'est en fait qu'une schématisation mentale d'un phénomène autrement hors de portée perceptuelle), elle se prête tout aussi aisément à d'autres perspectives herméneutiques.

Par un recours érudit à la culture matérielle, Dion accorde une place de premier ordre aux objets dans notre rapport au monde — un monde saturé de choses et de matières en constante mutation par des processus d'utilisation, de manipulation, d'érosion, de corrosion et de dissolution ; un monde matériel qui agit comme portail à la compréhension du naturel en même temps qu'il en est le constituant de base. Ainsi l'organisation téléologique du vivant², avec son insistance portée sur la dimension idéale du monde au détriment de la matérialité, est questionnée dans un minutieux étalage faisant ressortir l'arbitraire d'une telle hiérarchie dans *The Classical Mind (Scala Naturae and Cosmic Cabinet)* (1994/2007). Dans une multitude d'autres installations, Dion crée des environnements sérieusement embourbés d'objets et d'équipements répliquant l'univers idiosyncrasique d'explorateurs naturalistes et de leur époque. Le pragmatisme matériel sous-jacent à l'empirisme inquisitif du « père de l'ornithologie américaine », Alexander Wilson (1766-1813), est exposé dans une reconstitution de son atelier, tandis que les découvertes percutantes de l'évolutionniste Alfred Russel Wallace (1823-1913) sont repositionnées dans le cadre biomatériel qui

¹ L'approche déconstructiviste soutient que les constructions mentales et culturelles précèdent et influencent la perception et la représentation du réel. À l'inverse, l'approche naturaliste se fie à la perception des sens pour étudier et comprendre le caractère essentiellement pré-discursif de la nature. Pour un compte-rendu de l'opposition entre le point de vue naturaliste et la pensée déconstructiviste envers la nature, voir : Kate Soper, « Nature and 'Nature' », *What is nature?: Culture, Politics and the Non-Human*, (Oxford; Cambridge, (MA): Blackwell, 1995), 149-79.

² La chaîne des êtres (ou *scala naturae*), plaçant l'humain au cœur de la gradation du vivant, à mi-chemin entre Dieu et la matière inerte, est une conception idéale du vivant largement reprise à travers l'histoire de la pensée occidentale jusqu'à la Renaissance, et qui découle d'Aristote et de Thomas d'Aquin. En matérialiste assumé, Dion questionne et critique à plusieurs reprises cette interprétation téléologique du vivant dans ses œuvres.

a permis leur émergence dans *The Delirium of Alfred Russel Wallace* (1994). Wallace est représenté comme un renard³ calé dans un hamac parmi le matériel de campement de son expédition, en proie à un excès de fièvre qui aurait, semble-t-il, déclenché les dérives mentales par lesquelles s'est développée sa théorie évolutionniste.

Cet examen des anciens discours naturalistes par un artiste contemporain suggère la potentielle instabilité de nos propres discours actuels. Le brassage de l'histoire amorce une introspection contemporaine. Le cabinet de curiosité, forme embryonnaire de collection muséale caractérisée par la profusion et l'éclectisme, traverse aussi la pratique de Dion sur toute la ligne. Il incarne la forme par excellence de fascination matérialiste envers le monde et signale une approche associative, où les traces culturelles et naturelles se côtoient dans un contexte commun de production de sens. Par l'entremise de toute cette matérialité parfois anachronique, la nature est abordée par la voie la plus naturellement humaine (sa culture) et Dion situe les différents discours épistémologiques dans les contextes matériels et historiques qui ont permis leur émergence.

Un tel recours aux artefacts et aux représentations culturelles pour sonder le monde dans sa dimension écologique se retrouve chez d'autres d'artistes contemporains, notamment T&T, BGL, Spurse et World of Matter. Que peut bien signifier cette insistance marquée pour les constructions culturelles dans l'interprétation du naturel? Quel rapport éthique à la matérialité ces artistes entretiennent-ils? Est-ce que cette résurgence des objets peut signaler une transformation du discours écologique? Les artistes contemporains emblématiques de cette mouvance sont-ils de simples reflets d'un phénomène de société beaucoup plus large en amont d'eux, ou agissent-ils comme des transformateurs actifs au sein même du discours écologique ambiant? Dans quelle

³ Cet avatar thériomorphe s'avère approprié, compte tenu de l'étendue de la curiosité et des savoirs cultivés par Wallace. Le renard est reconnu pour la vastitude de son territoire.

mesure cet hypothétique repositionnement matériel met-il à contribution le champ théorique de la culture matérielle? S'apparente-t-il plutôt aux développements plus récents survenus sur le terrain du matérialisme philosophique? Quels traits distinctifs délimitent ces deux champs de connaissance l'un par rapport à l'autre?

À partir de ces questions, j'avance l'hypothèse selon laquelle cette considération marquée pour la culture matérielle dans l'appréhension du naturel chez plusieurs artistes contemporains soulignerait un changement d'attitude par rapport à l'artificialité du monde humain, mais aussi (et surtout) envers la place de la matérialité dans la compréhension du monde par l'esprit. Cette thèse vise à expliquer ce rapport renouvelé à la production matérielle dans un art dit « écologique » depuis le passage au XXI^e siècle. Ce tournant matériel serait manifeste dans le recours foisonnant, inventif et bricoleur que font les artistes d'objets culturels, de design et de technologies — autrement dit, de tout ce qui relève de l'artéfact et de la technique.

Les pratiques artistiques dont il sera question ne cherchent plus à contourner le prisme culturel pour espérer un contact « sans intermédiaire polluant » avec la nature, mais considèrent qu'une compréhension éclairée de la nature dépend, entre autres choses, d'une considération de la production culturelle par l'entremise de laquelle l'humain entre en relation avec le vivant et le non vivant. Cela sous-entend que sous des dehors parfois empiristes, les pratiques artistiques concernées par la nature ont longtemps été détentrices d'un legs idéaliste qui semble s'éroder aujourd'hui sous la synergie des positions néomatérialistes en art comme en philosophie. Par un travail de discernement entre les différentes postures conventionnellement regroupées sous l'égide englobant de l'art environnemental, cette thèse argumente que les discours idéalistes et téléologiques cèdent aujourd'hui le terrain aux postures matérialistes incarnées dans des langages esthétiques foisonnants d'objets.

Une nouvelle problématique émerge dans le cadre des pratiques contemporaines, en ce qu'elles favorisent un positionnement écologique porté vers l'utilisation créative de la production matérielle et la considération des contradictions inhérentes au courant consumériste, plutôt que de chercher à se situer à l'extérieur de ces phénomènes de société. De ce point de vue, il n'est plus tellement question d'une nature uniquement concevable par la transcendance de nos biais culturels et de nos impressions perceptuelles, mais bien d'un contexte matériel (à la fois naturel et culturel) dans lequel nos corps s'inscrivent tandis que nous réfléchissons et formulons les constructions mentales par lesquelles nous nous expliquons notre présence au monde. Autrement dit, cette thèse avance que le retour marqué d'artéfacts dans les pratiques artistiques écologiques sous-tend une reconnaissance du rôle de ces objets, au même titre que les phénomènes naturels observés, comme éléments d'un terreau expérientiel permettant l'émergence d'un rapport complexifié à la nature. Le champ théorique de la culture matérielle s'avère un outil probant pour étudier la question, bien que ses propres acteurs, notamment Elizabeth Shove et Daniel Miller⁴, commencent à y reconnaître des limitations importantes, qui seront présentées dans les premier et deuxième chapitres, respectivement dédiés au matérialisme philosophique et au tournant matériel en art. L'analyse d'un corpus d'artistes contemporain dans les trois chapitres subséquents outrepassé ces limites et amorce, par le fait même, une critique implicite de la culture matérielle en affichant une allégeance au cadre plus approfondi du matérialisme philosophique.

Il m'apparaît nécessaire en premier lieu d'examiner les racines philosophiques et historiques de ce repositionnement en ce qui a trait à la matérialité du monde. Car si

⁴ Voir : Daniel Miller, ed. *Material cultures: Why Some Things Matter*, (Chicago : UCL Press, 1998); Elizabeth Shove, Matthew Watson, Martin Hand et Jack Ingram, *The Design of Everyday Life*, (New York; Londres : Berg Publishers, 2007).

les écrits abondent sur le discours écologique en art, aucune documentation ne semble discerner les arguments matérialistes des conceptions idéalistes et téléologiques de la nature, et les enjeux éthiques découlant de ces points de vue divergents demeurent sérieusement confondus. J'entends mettre à profit l'héritage matérialiste de la philosophie et de la culture matérielle (comme champ de connaissance)⁵ pour relever des distinctions fondamentales dans le portrait unificateur de l'art environnemental, et ce dans l'idée de participer à la restitution (largement réclamée et entamée dans le champ de la sociologie, de l'anthropologie et de la philosophie) de la culture matérielle dans l'appréciation et la compréhension du monde naturel.

Cette thèse analyse ainsi un courant de pensée amorcé au cours des années 1990 dans la production artistique et au propos de plus en plus articulé depuis le passage au XXI^e siècle, et porte attention aux élaborations théoriques actuelles dans les champs de la culture matérielle, de la philosophie matérialiste et de la théorie de l'art. Afin de bien mener ce projet, un retour historique est cependant essentiel pour ancrer dans le temps ces trois domaines de connaissance. Le cours du matérialisme historique sera brièvement survolé à travers quelques figures canoniques encore survivantes dans la pensée matérialiste actuelle, notamment Épicure, Lucrèce, Diderot, Darwin et Haeckel. En plus d'étoffer la portée réflexive de mes observations en art actuel, ce détour historique me permet de souligner les résurgences, les soubresauts, les ruptures et les

⁵ Dans la littérature concernée, la notion de « culture matérielle » est employée pour définir plusieurs réalités. Dans son acception la plus générale, la culture matérielle désigne l'environnement matériel dont s'entourent quotidiennement les gens ou les collectivités, par lequel les singularités culturelles se matérialisent. Le terme « culture matérielle » sert aussi à nommer un champ de connaissance réunissant diverses perspectives disciplinaires sous l'égide d'un intérêt partagé pour les objets culturels et leur importance dans les formations sociales. Ce champ de connaissance se départage en plusieurs sous-branches de « culture matérielle », prenant une forme beaucoup plus concrète et tangible dans les travaux d'archéologie et de muséologie, une tournure pratique et scientifique dans la sociologie appliquée, et se prête aussi à des réflexions d'ordre ontologique et épistémologique du côté de l'anthropologie et de la philosophie. Ma thèse se rapporte à la culture matérielle de deux manières, pour désigner d'une part la dimension matérielle depuis laquelle le *socius* se constitue, et d'autre part le champ de réflexion qui s'attarde à la matérialité du monde sur les plans ontologique et épistémologique.

reprises qui marquent l'évolution de cette perspective sur le monde en contrepoint à la filiation (plus reconnue dans la pensée philosophique) de la pensée idéaliste. Ce passage par l'histoire permet surtout de situer mes principaux fondements théoriques (la culture matérielle, le néomatérialisme et la théorie de l'art) sur un horizon plus vaste de pensée matérialiste.

Les discours écologiques et le matérialisme

L'écologie constitue en soi une forme de pensée matérialiste. Comme l'indiquent les racines étymologiques de ce terme (*Oikos, Logos*) inventé en 1866 par le biologiste allemand Ernst Haeckel⁶, l'écologie étudie l'interaction des organismes avec leur habitat, ou encore inscrit les processus du vivant dans le contexte de l'environnement matériel et systémique qui les supporte. De discipline scientifique empirique, l'écologie tend cependant à glisser vers une forme de discours philosophique qui interprète l'interaction humaine avec son milieu dans un cadre de pensée parfois idéaliste. De cette tangente découle une pensée évolutive téléologique (le fameux arbre de vie culminant avec l'apparition de l'humain) ainsi qu'une distinction ontologique entre la matérialité du vivant (hydrique, minérale, organique, classés historiquement sous l'égide du *naturalia*) et la production matérielle humaine (les technologies, les produits de consommation et les artefacts groupés dans la catégorie de l'*artificialia*). Mais l'hypothèse peut être émise qu'avec le démantèlement de la dichotomie

⁶ Ernst Haeckel a largement étendu le vocabulaire évolutionniste en formulant de nouvelles notions à partir de racines étymologiques grecques, dont les termes oecologie, phylum, ontogenie, phylogenie. Il est d'ailleurs un pionnier important en ce qui a trait à la classification phylogénique du vivant. Voir à ce propos : Frank N. Egerton, « Ernst Haeckel's Ecology », *Contributions: History of Ecological Sciences, Part 47*, (Juillet 2013), 226.

nature/culture engendré par le déconstructivisme⁷ et l'actualisation du point de vue matérialiste dans certaines théories philosophiques⁸, la pensée écologique (comme philosophie éthique) répond de moins en moins d'une distinction binaire entre la puissance de conscience et d'action humaine, et les contingences du monde matériel. Plus encore, l'avènement déclaré de l'Anthropocène – cette nouvelle ère géologique qui positionne l'humain comme principal agent géomorphologique et climatique – coupe court à toute distinction ontologique entre la nature et la culture, l'humain et le non humain, l'émergent et le construit, l'accident et le design. Ce qui est vu comme un nouveau paradigme planétaire par tous ceux qui appuient la thèse de l'Anthropocène force la pensée écologique à se redéfinir au-delà du progrès téléologique et des dualismes ontologiques propres à la modernité, et à prendre en considération l'artifice du monde humain dans son approche systémique de la nature. Parmi les tentatives les plus probantes à développer un nouveau paradigme sur les fondements de cette nouvelle complexité systémique figure la théorie des « hyperobjets » élaborée par Timothy Morton, sur laquelle je reviens plus en détail⁹.

En conséquence, une branche de pensée écologique contemporaine, marquée notamment par les écrits de Bruno Latour, ne repose pas sur une valeur d'extériorité à l'humain et ses systèmes dominants, mais penche plutôt vers une compréhension

⁷ J'entends par déconstructivisme le courant de pensée critique postmoderne qui expose le caractère construit et culturellement situé de concepts idéologiques naturalisés ou universalisés dans le courant moderniste. L'assise de ce courant est souvent localisée dans la déconstruction exercée par Jacques Derrida, et à sa suite, des auteurs comme Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak et Julia Kristeva s'attèlent, dans leurs univers de pensée respectifs, à démanteler les prétendus universalismes de la pensée moderniste.

⁸ Je pense notamment au courant du réalisme spéculatif porté par les écrits de Quentin Meillassoux, et principalement à l'une de ses ramifications anglo-saxonnes : l'ontologie orientée vers les objets (Object-Oriented Ontology) développée par Graham Harman, Levi Bryant et Timothy Morton, ainsi qu'à certaines autres théories de l'objet en anthropologie et en sociologie, dont la pensée de Bruno Latour, Tim Ingold et Jane Bennett.

⁹ Voir : Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2013).

intégrée de la capacité humaine à intervenir dans sa propre évolution en transformant les conditions environnementales qui exercent une pression sur son développement. Il en résulte par conséquent que l'humanité, tout comme ce que l'on nomme communément « la nature », n'est jamais pareille à elle-même au fil du temps¹⁰. De cette vision découle une compréhension historique de la nature et de l'écologie, c'est-à-dire que la nature et le vivant, au même titre que l'humain et la culture, ne sont pas des concepts universels dotés d'une essence fixe, mais changent radicalement au fil des interactions et des échanges. L'explication de la nature contemporaine se doit ainsi d'intégrer dans ses considérations l'empreinte de l'humain et de sa production matérielle, au même titre que les processus dits « naturels » de circulation d'énergie et de matière. Car si l'humain est un agent de transformation parmi une myriade d'autres imbriqués dans la grande matrice de la nature, son impact sur le monde amorce nécessairement des changements qui se répercutent sur lui-même autant que sur ce qui l'entoure. Son référent au monde naturel et à sa propre nature se modifie conséquemment au gré de telles interactions.

C'est dans ce contexte que la culture matérielle fait son entrée dans ma réflexion, en ce que plusieurs clés interprétatives pour décortiquer cette dialectique complexe où s'enchevêtrent culture et nature ont été pressenties par ce champ de connaissance, notamment dans sa considération de la consommation comme un acte productif et essentiel à la vie, et dans son rapport modulé à l'artificialité. Si, dans son attention portée aux objets comme configureurs de culture, la culture matérielle s'est longtemps restreinte au fonctionnement social des choses, un nombre grandissant de ses contributeurs ouvrent aujourd'hui le terrain d'analyse sur des horizons plus vastes et plus fondamentaux (dont la question du vivant et de la nature), notamment en prenant

¹⁰ Frédéric Vandenberghe, « Nous n'avons jamais été humains », *Complexités du post-humanisme : Trois essais dialectiques sur la sociologie de Bruno Latour*, (Paris : éditions de l'Harmattan, 2006), 57-90. Voir aussi la réflexion de François Dagognet sur le matérialisme dialectique : Dagognet, *Rematérialiser : Matières et matérialismes*, (Paris : Vrin, 1985), 230.

appui sur les développements récents dans le champ de la philosophie matérialiste. Figurent parmi ces développeurs philosophiques de la culture matérielle, Bruno Latour, Tim Ingold, Bill Brown et Jane Bennett.

La première partie de la thèse a pour fonction de déterminer les terrains réflexifs de cette problématique de la nature dans l'art et les discours contemporains, et d'établir ses fondements théoriques et historiques. Un premier chapitre trace un sillage à travers l'histoire et les champs disciplinaires, afin de faire ressortir l'existence d'une pensée matérialiste non déterministe et non téléologique, fondée davantage sur la contingence, la créativité et l'absence de finalité. Ce parcours traverse les champs du matérialisme philosophique, de la pensée scientifique, et des discours néomatérialistes en cours d'élaboration. Le matérialisme philosophique, autant historique qu'actuel, se définit par un engagement fondamental à la question de l'interrelation entre la matérialité du monde naturel et l'existence de la conscience (et par extension, la culture, l'histoire sociale, la connaissance, etc.).

La lignée historique de pensée tracée dans le premier chapitre se prolonge dans la culture matérielle et les théories contemporaines de l'art, que j'aborde dans le deuxième chapitre sous l'angle d'un « virage matériel ». La culture matérielle émerge vers le tournant des années 1980 et regroupe différentes perspectives disciplinaires qui abordent, en aval du matérialisme philosophique, la portée du monde matériel dans sa dimension sociale. L'objectif de ce chapitre est de dénoter une histoire de l'art non seulement poreuse aux développements en science et en philosophie, mais investie par ce virage matériel. Comme l'observe l'historienne de l'art Johanne Sloan en prenant appui sur les théories matérialistes de Bill Brown et de Jane Bennett, un nombre croissant d'artistes contemporains manipulent des objets courants et façonnent la matière de manière à en affirmer la force charismatique bien au-delà (ou en deçà) des

codes culturels qui leur sont attribués¹¹. La matérialité affleure à la surface des discours artistiques dans toute son étrangeté merveilleuse, et connecte l'intentionnalité des artistes à des formes haptiques de rapport au monde. Cette ouverture à la matérialité hors *socius* signale une attention accrue aux dynamiques non humaines et à leur influence sur la culture. Les discours qui analysent l'art contemporain au prisme de disciplines profondément empiriques et matérialistes comme la géologie, l'archéologie et la géographie abondent également en ce sens. Ces discours ancrent la portée discursive des pratiques contemporaines dans des contextes qui dépassent l'échelle individuelle sur le plan physique et temporel, comme le *Deep Time* planétaire, l'expansion cosmique, le mouvement tectonique, et les dépôts matériels de l'histoire¹². Ils inscrivent la pratique artistique dans un air du temps marqué au sceau de l'Anthropocène. Tout un champ théorique est d'ailleurs en voie de se développer, en art comme en philosophie, prenant pour pierre d'assise le débat entourant cette nouvelle ère géologique¹³. Avec l'émergence de ce nouveau paradigme planétaire, la compréhension *historique* de la nature et de l'écologie prend de l'envergure. L'explication de la nature contemporaine se doit ainsi d'intégrer dans ses considérations l'empreinte de l'humain et sa production matérielle, au même titre que les processus dits « naturels » de circulation d'énergie et de matière.

Plusieurs artistes contemporains retravaillent l'épistémologie de la nature par l'entremise d'une considération marquée pour la culture matérielle. Parmi ceux-ci figurent les artistes de mon corpus, soit : BGL, T&T, Mark Dion, World of Matter et Spurse. Comme nous le verrons, ces pratiques intègrent une attention centrée sur les

¹¹ Johanne Sloan, « Objets courants, matériaux emblématiques », *La triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2011).

¹² Voir : Elizabeth Ellsworth et Jamie Kruse, ed. *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, (Brooklyn: Punctum Books, 2012) ; Nato Thompson, ed. *Experimental Geography*, (Brooklyn: Melville House, 2009) ; Dieter Roelstraete, ed. *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, (Chicago; Londres: Museum of Contemporary Art Chicago; University of Chicago Press, 2014).

¹³ Voir : Heather Davies et Etienne Turpin, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, (Londres: Open Humanities Press, 2015).

objets au sein d'une rhétorique écologique, sans restreindre le registre à une critique du matérialisme consumériste. Au-delà des manipulations techniques ou culturelles, c'est le matérialisme au sens large qui est détourné de son habituelle connotation aliénante pour devenir un vecteur de relation entre l'élément naturel et la production d'objets culturels. Une prise en charge écologique passe, dans ces cas précis, par une forme de matérialisme intentionnel, c'est-à-dire par un respect des objets, un attrait pour leur matérialité et une reconnaissance de leur influence sur nos actions. Il se trouve, par conséquent, une prolifération intense d'objets et de matériaux dans ces pratiques, couvrant tous les degrés de matérialité : allant de « choses » informes jusqu'à des équipements extrêmement techniques et spécialisés. Et c'est par l'entremise de tant de matière — de « *stuff* » — que ces artistes en viennent à négocier leur ambivalence, entre la fascination et l'anxiété, par rapport à l'abondance artéfactuelle qui nous inonde.

Loin d'une approche ascète, ces artistes empruntent les voies de la production matérielle pour inciter à consommer (et implicitement, à être en société) autrement. Ils agissent ainsi au sein de structures socioéconomiques dominantes plutôt que de se cantonner dans un rapport d'opposition. D'une certaine manière, cette thèse analyse le travail de ces artistes sous l'angle de ce que Michel de Certeau théorise comme des *tactiques*, c'est-à-dire des manières d'instaurer de la pluralité dans un système dominant par un savant jeu de l'entre-deux et de l'imprévu. Pour de Certeau, les tactiques relèvent d'une appropriation singulière, créative, rusée et circonstancielle des biens et services en circulation dans l'économie marchande : « Elles circulent, vont et viennent, débordent et dérivent dans un relief imposé, mouvances écumeuses d'une mer s'insinuant parmi les rochers et les dédales d'un ordre établi¹⁴ ». Cette filiation avec la pensée de Michel de Certeau est ramenée dans la discussion en deuxième partie, tandis que j'analyse plus longuement les études de cas. Il suffit pour l'instant de

¹⁴ Michel de Certeau, « Faire avec : Usages et tactiques », *L'invention du quotidien, Arts de faire*, (Paris : Gallimard, 1984), 57.

préciser que c'est par l'entremise de la culture matérielle que ces artistes infiltrent et métaphorisent l'ordre dominant de manière à le faire fonctionner sur un autre registre, tout comme ils métaphorisent l'écologie, de sa définition scientifique vers une approche créative basée sur des potentialités circonstanciées et matérielles.

Les trois métaphores du tournant matériel en art

Dans la deuxième partie de la thèse, le corpus s'organise autour de trois axes théoriques qui métaphorisent en quelque sorte les trois « R » (réduire, réutiliser, recycler) de la gestion environnementale en postures philosophiques et en actions artistiques : le rafistolage, la refiguration, la résilience. Ces trois stratégies soulignent la contribution des pratiques contemporaines en art au développement de la pensée matérialiste, tant sur le plan du matérialisme philosophique que de la culture matérielle. Les limites attribuables à la culture matérielle, qui sont relevées dans la première partie de thèse, sont ici répondues, par l'entremise de pratiques artistiques qui les surpassent en produisant de nouvelles conditions d'existence par les objets, plutôt que de réduire leur rôle à un simple reflet social.

Rafistolage : Environnements bricolés, écologie en chantier

Le troisième chapitre voué au *rafistolage* analyse l'attitude bricoleuse des collectifs BGL et T&T. La notion anthropologique du bricolage, empruntée à Claude Lévi-Strauss¹⁵, est reconsidérée à la lumière des discours contemporains sur la culture matérielle et des modèles récents de compréhension de la nature, centrés sur le caractère contingent du monde naturel. Je positionne ces pratiques dans un rapport

¹⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, (Paris : Plon, 1962) ; Frédéric Keck, *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2004).

micropolitique et interstitiel au quotidien ; j'entends par là une propension à travailler des dynamiques imposées de l'intérieur, à une échelle individuelle et communautaire, de manière fragmentaire, et sans se cristalliser dans une forme collective instituée. La dimension micropolitique de ces pratiques est développée en regard des notions (aux influences deleuziennes-guattariennes) de « résistance ordinaire » promulguée par la sociologue Michelle Dobré et de « multiplicité interstitielle » chez Pascal Nicolas-Le Strat¹⁶.

Cette approche artistique du rafistolage se manifeste dans les figures du patenteux, du chiffonnier et du grappilleur, tout comme dans l'humour qui échappe à toute morale. Le bricolage, tel que nous le verrons, compose à partir de la complexité du réel et s'accommode des forces polyvalentes qui animent le vivant, la matière et le monde, pour en réactiver les zones de latence.

Refiguration : Détournements épistémologiques ou l'écologie racontée

Le quatrième chapitre porte sur le travail de Mark Dion, abordé sous l'angle de la *refiguration*, c'est-à-dire le remaniement de constructions narratives et épistémologiques de la nature par l'entremise de la culture matérielle. Le rôle primordial des objets comme agents sémantiques et médiateurs du naturel est ici développé en prenant appui sur la théorie acteur/réseau telle que formulée par Bruno Latour, et l'apport critique plus général de ce dernier au champ de la sociologie des objets.

¹⁶ Ce chapitre s'appuie fortement sur les écrits suivants : De Certeau, *L'invention du quotidien*, 50-68 ; Michelle Dobré, *L'écologie au quotidien : Éléments pour une théorie sociologique de la résistance ordinaire*, (Paris : éditions de l'Harmattan, 2002) ; Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n°31, (hiver 2008) : 115-121.

Ce chapitre prend ancrage dans la démarche de Mark Dion afin d’amorcer une critique latourienne¹⁷ des raccourcis épistémologiques présumant un accès intellectuel et rationnel au savoir, indépendamment de tout contexte matériel. Cette critique prend forme par la réévaluation des nomenclatures et des modèles explicatifs de la nature. Au cœur de ce travail de refiguration se trouve un retour critique sur des constructions épistémiques de la nature, profondément ancrées dans notre habitus contemporain et perpétuées presque inconsciemment dans nos discours contemporains¹⁸.

Résilience : Recherches, expérimentations et approches exaptives

Le cinquième et dernier chapitre sur la *résilience* étudie deux collectifs artistiques qui abordent la matérialité du monde dans sa dimension « déchoséifiée », c’est-à-dire « dans son éloignement de notre représentation sensible¹⁹ », en accord avec la lecture que fait notamment Elizabeth Grosz de certaines philosophies matérialistes contemporaines²⁰. Les dynamiques et processus qui animent la matière sont ici abordés sous l’angle du devenir et d’une transformation constante, à un niveau de perceptibilité sensorielle qui dépasse les simples objets. La discussion s’ancre dans la pratique de Spurse et de World of Matter. Les activités de recherche et d’expérimentation de ces collectifs sont directement mises en lien avec les développements récents dans les

¹⁷ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d’existence : Une anthropologie des Modernes*. (Paris : La Découverte, 2012) ; Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l’interobjectivité », *Objets et mémoires*, édité par Octave Debary et Laurier Turgeon, (Paris ; Québec : Éditions de la Maison des sciences de l’homme ; Presses de l’Université Laval, 2007), 37-57.

¹⁸ Ce chapitre se rapporte principalement aux écrits suivants : Dieter Roelstraete, ed. *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, (Chicago ; Londres : Museum of Contemporary Art Chicago ; University of Chicago Press, 2014) ; Elizabeth Shove, Matthew Watson, Martin Hand et Jack Ingram, *The Design of Everyday Life*, (New York ; Londres: Berg Publishers, 2007) ; Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, (Oxford: Oxford University Press, 2005) ; Bruno Latour, « When Things Strike Back: A Possible Contribution of Science Studies to the Social Sciences », *British Journal of Sociology*, Special Millenium Issue édité par John Urry, v.51, n°1, (2000):105-123.

¹⁹ Guillaume Lecointre, « Préface : Comprendre le matérialisme par son histoire », dans Pascal Charbonnat, *Histoire des philosophies matérialistes*, (Paris : Syllepse, 2007), 18.

²⁰ Voir notamment : Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, (Cambridge (MA); Londres, (UK): The MIT Press, 2001).

théories évolutionnistes (la notion d'exaptation en particulier), la pensée systémique de Michel Serres et le matérialisme philosophique chez Elizabeth Grosz et Timothy Morton.

Ainsi le principe de rafistolage permet de revenir sur une notion aujourd'hui canonique dans la culture matérielle — le bricolage — pour en actualiser le sens à la lumière des modèles récents de la nature. La refiguration restitue pour sa part l'importance de premier plan des objets et des dispositifs matériels (comme le cabinet de curiosité) dans l'explication de la nature. Enfin, la résilience examine les retombées critiques d'initiatives artistiques qui cherchent à mettre en application les concepts récemment mis de l'avant en philosophie néomatérialiste (la dissolution de la dyade sujet/objet ; les hyperobjets) et en science de la nature (l'exaptation).

La méthodologie du renard et du hérisson

Cette thèse nécessite une écriture imagée et un vocabulaire particulier, correspondant à une remise en question de certains savoirs classiques sur l'art (dont l'agentivité se construit à partir de la distinction du sujet vis-à-vis de l'objet) et sur la nature (ancré dans la pensée newtonienne : linéaire, mécaniste, déterminée) pour octroyer une plus grande place à la théorie de la complexité et à la pensée systémique. Cet ouvrage se prête ainsi à une écriture un tant soit peu hétérodoxe dans le cadre académique – une écriture en relation métonymique avec mon objet d'étude, comme partie intégrante de ma démarche de recherche.

Une image vient ponctuer cette thèse dans son propos comme dans sa méthodologie : celle du renard et du hérisson, dont le couple englobe tant de facettes au cœur de cette

dissertation²¹. L'association de ces deux animaux traverse l'histoire depuis l'antiquité et sert à illustrer les approches contrastées de la spécialisation, représentée par le hérisson dont l'habitat se concentre sur une parcelle de sol restreinte sans cesse repassée, et les savoirs généralistes, incarnés dans la curiosité sans bornes du renard qui parcourt de vastes territoires et étend ses horizons d'appartenance. Le hérisson manifeste une ténacité singulière tandis que la curiosité du renard est emblématique d'une flexibilité d'approche, d'un regard transversal. Le renard incarne la souplesse face à la complexité et à la diversité du monde, le hérisson la cohérence et la profondeur. Dans son ouvrage *Le renard et le hérisson : Comment combler le fossé entre la science et les humanités?*, le paléontologue Stephen Jay Gould transpose l'antinomie de ce couple d'animaux au contexte de complémentarité entre les sciences naturelles et les humanités, avec pour intention de faire ressortir leur plan commun d'investigation du monde, empruntant des chemins épistémologiques différents²².

Mon approche méthodologique se reflète dans celle préconisée par Gould, principalement son éclectisme épistémique dans son explication de la nature et son irrévérence assumée face au prétendu fossé entre les humanités et la science. Suivant les exemples de Stephen Jay Gould, de Michel Serres et de Donna Haraway, qui amalgament chacun à leur manière science, philosophie, sociologie, mythe, langage symbolique et esthétique dans leur propos, cette thèse adopte une approche créolisée, de sorte à mettre en relation des modes d'investigation du monde trop souvent tenus pour incompatibles ou bêtement concurrentiels. Il s'agit ici de faire émerger la connaissance en constituant des assemblages hétérogènes d'idées, par un exercice de nomadisation épistémique entre les humanités et la science, entre les sciences de l'information et les langages symboliques.

²¹ La filiation de cette figure est détaillée dans le quatrième chapitre, dans le cadre d'une discussion sur l'éclectisme épistémique.

²² Stephen Jay Gould, *Le renard et le hérisson : Comment combler le fossé entre la science et les humanités?*, trad. Nicolas Witkowsy (Paris : Seuil, 2005).

Par cette recherche, je cherche à investir les angles morts de la connaissance sur l'art et l'écologie, laissés en plan dans l'entrebâillement entre les humanités et la science. L'établissement de trajectoires de connaissance non seulement croisées mais désenclavées des sillons disciplinaires, me permet de faire émerger des lectures inusitées de l'art contemporain et de sa place dans la compréhension écologique du monde. En relevant les formes de concomitances entre l'art contemporain, les sciences naturelles et plus spécifiquement l'écologie, la philosophie, la sociologie et la culture matérielle, c'est le caractère enchevêtré et systémique de la connaissance du monde qui est révélé et qui sert de matrice à ma pensée.

Enfin, et peut-être paradoxalement, cette thèse prend ancrage dans une tradition de pensée occidentale et affiche de surcroît la subjectivité principalement nord-américaine et Anglo-saxonne à partir de laquelle j'aborde ces enjeux. Ce caractère situé de ma recherche resserre ma réflexion sur la façon dont l'Occident a historiquement appréhendé et continue de penser la nature²³. J'examine en quelque sorte comment cette tradition réflexive est aujourd'hui investie et interrogée par les artistes qui s'y réfèrent abondamment dans leur travail, comme l'atteste l'exemple de Mark Dion.

²³ Ce genre d'autoréflexivité est certes abondamment critiqué dans la pensée postcoloniale pour l'illusion puriste qu'elle entretient (l'Occident ne se constituant que par lui-même). Mais ce geste d'introspection demeure, je crois, nécessaire, ne serait-ce que pour ensuite relever les points d'enchevêtrement avec les postures de pensée non-occidentales à partir d'une « cartographie » rectifiée.

PREMIÈRE PARTIE : FONDEMENTS THÉORIQUES

Dans cette première partie de thèse, il s'agit d'établir des fondements théoriques quant à la pensée matérialiste, dans l'optique de faire une mise en contexte pour la seconde partie consacrée aux trois métaphores du tournant matériel en art : rafistolage, refiguration, résilience. Il importe de bien comprendre les assises historiques et les soubassements philosophiques des discours actuels sur la nature, afin de pouvoir analyser comment les artistes contemporains entrent en relation avec cet héritage par différentes stratégies artistiques.

Afin de cerner la branche matérialiste de la pensée écologique qui sous-tend les pratiques d'artistes contemporains, ma réflexion prend appui sur des textes philosophiques fondamentaux qui définissent la pensée matérialiste dans l'histoire occidentale. Ce détour historique vise à discerner une filiation de pensée ancrée dans le temps, sur laquelle reposent mes études de cas. J'y repêche notamment des motifs méthodologiques et des postures culturelles : cabinets de curiosité, dioramas, illustrations scientifiques, nomenclatures, représentations phylogéniques, ainsi que les figures du chiffonnier, du bricoleur, de l'explorateur et du naturaliste, dont les traces affleurent à la surface des approches contemporaines qui m'intéressent.

L'histoire du matérialisme est par ailleurs concomitante avec une histoire de l'art que je compte faire ressortir, afin d'en soutirer les motifs et les concepts clé de mes analyses. Mais si un tel retour historique dans le champ artistique et muséal s'avère nécessaire, c'est dans le but de comprendre le présent. Il ne pourra jamais être complet ; il s'assume même dans sa fragmentarité. Il vise d'abord et avant tout à situer le repositionnement de la nature en art et dans les discours écologiques contemporains, principalement ceux qui prennent appui sur la culture matérielle. L'intention est de

faire ressortir le caractère parfois coévolutif entre les dispositifs de représentation de la nature et les discours philosophiques qui leur sont contemporains, et de déterminer les différents langages esthétiques, visuels et matériels — des cabinets de curiosité et des natures mortes aux planches illustratives, aux dioramas, aux macro et micro représentations liées aux technologies d'observation — qui traduisent une forme de pensée matérialiste. Je cherche ainsi à démontrer que les artistes actuels s'inscrivent dans une histoire de l'art qui a historiquement été poreuse aux développements scientifiques et philosophiques, et qui persiste à l'être aujourd'hui. Le prétendu fossé entre les disciplines humanistes et les sciences, identifié par Stephen Jay Gould dans son ouvrage testamentaire *Le renard et le hérisson : Comment combler le fossé entre la science et les humanités ?* perdrait ici de sa prégnance²⁴.

Les filons théoriques abordés dans cette première partie servent d'assises aux études de cas analysées subséquemment, tout en les annonçant. Il ne s'agit pas tant de proposer une réflexion en profondeur sur chacun des repères historiques, des concepts ou de leurs auteurs, mais bien plutôt de tricoter leur portée réflexive dans une trajectoire commune. La question qui nous anime est de voir comment tous ces penseurs sont perçus et retravaillés par le contemporain. Il s'agit ainsi de mettre l'emphase sur des filiations jusqu'ici inédites et d'en révéler l'affleurement dans le présent, plutôt que de chercher à comprendre leur historicité.

Cette première partie établit les fondements théoriques et se compose de deux chapitres. Le premier aborde l'évolution du matérialisme philosophique au fil de l'histoire jusqu'aux discours néomatérialistes aujourd'hui. Il couvre un temps long s'échelonnant sur plusieurs siècles de pensée, du III^e siècle avant Jésus-Christ au siècle présent; des balbutiements de l'atomisme matérialiste aux formulations de

²⁴ Ce point de vue prend appui sur l'ouvrage « testamentaire » de Gould, *Le renard et le hérisson : Comment combler le fossé entre la science et les humanités?*, 2005.

l'Anthropocène actuellement débattues. Le deuxième chapitre s'attarde à la culture matérielle comme champ de connaissance et au tournant matériel dans les discours actuels sur l'art. Il se recentre sur la modernité.

CHAPITRE I

MATÉRIALISME PHILOSOPHIQUE

Ce chapitre a pour fonction de déterminer les terrains réflexifs qui concernent la thèse et d'établir les fondements théoriques qui sous-tendent l'analyse des études de cas dans les chapitres subséquents. L'histoire du courant matérialiste y est mise en relation avec les développements beaucoup plus récents en philosophie.

Le matérialisme philosophique sera défini par un engagement fondamental à la question de l'interrelation entre la matérialité du monde naturel et l'existence de la conscience (et par extension, la culture, l'histoire sociale, la connaissance, etc.). La perspective matérialiste est vaste et se déploie dans de multiples facettes parfois contradictoires, ce qui ouvre le champ d'exploration à plusieurs filiations très différentes : du cours évolutif de la pensée atomiste au penchant vitaliste et moniste qui traverse plusieurs pensées philosophiques, sans oublier les forts relents déterministes et mécanistes qui ont périodiquement ponctué l'empirisme des avancées scientifiques. La réalité étant ce qu'elle est (complexe, nuancée, parfois même contradictoire), il s'agit de démêler, autant que possible, les visions mécanistes et déterministes des conceptions matérialistes plus ouvertes à la contingence et à la volonté libre. Le sillage que je cherche à tracer dans le cadre de cette thèse se concentre à faire ressortir une pensée matérialiste non déterministe et non téléologique, fondée sur la contingence, la créativité et l'absence de finalité. Ce chapitre ramène ainsi à la surface une trame de fond qui perdure au fil des traités philosophiques et des représentations du naturel, et qui place en contrepoint aux discours téléologiques et progressistes une compréhension décentrée et contingente du monde naturel. Une première partie est donc consacrée au matérialisme historique, et une seconde partie s'attarde au néomatérialisme.

1.1 Une brève histoire du matérialisme philosophique

Il importe de mettre ici en relief certains discours matérialistes, dont la portée significative et esthétique se révélera plus spécifiquement en deuxième partie. L'idée n'est cependant pas d'imposer une teneur écologique, systémique ou posthumaniste à des discours qui ont germé avant même que ces idées ne prennent naissance, mais plutôt de réfléchir à leur apport réflexif en continuité avec les enjeux contemporains.

Cette exploration sélective du matérialisme philosophique remonte jusqu'au point de vue des atomistes anciens (Épicure via Lucrèce), prend connaissance d'une résurgence chez certains artistes, scientifiques et philosophes de la Renaissance (en particulier Léonard de Vinci et Albrecht Dürer) et du siècle des Lumières (principalement Denis Diderot), pour enfin s'attarder à certaines avancées scientifiques et philosophiques au XIX^e siècle (Charles Darwin, Ernst Haeckel, Karl Marx, Friedrich Engels). Cette trajectoire temporelle se prolongera en deuxième partie du chapitre dans des développements plus récents de la pensée scientifique, à travers les écrits du paléontologue Stephen Jay Gould, ainsi que dans le courant philosophique du néomatérialisme chez Bruno Latour, Timothy Morton, ainsi que d'autres. La majorité de ces penseurs alimentent une réflexion sur l'art contemporain, en ce qu'ils constituent des jalons importants dans le cadre de pensée matérialiste que j'adopte pour faire sens de mes études de cas. Quelques auteurs s'avèrent directement influents sur les pratiques artistiques contemporaines, notamment Darwin et Gould chez Mark Dion et Spurse, Graham Harman ainsi que Timothy Morton dans les travaux de *World of Matter*.

Ces auteurs ont développé une pensée dans des champs de connaissance qui peuvent nous sembler éloignés aujourd'hui de la nature, que ce soit l'économie, les sciences politiques ou la philosophie. Mon angle d'approche vis-à-vis de cette filiation de penseurs historiques vise à soutirer et à révéler une philosophie de la nature à partir de

leurs contributions canoniques. Plusieurs auteurs contemporains m'aident à resserrer ma lecture en ce sens. Michel Serres positionne Épicure comme un précurseur de la pensée systémique actuellement au cœur de la compréhension écologique du monde²⁵. Fritjof Capra dresse un portrait de Léonard de Vinci à la lumière des élaborations actuelles dans la pensée systémique, et situe le penseur de la Renaissance en précurseur d'une écologie contemporaine²⁶. Annie Ibrahim survole le corpus diversifié de l'encyclopédiste Denis Diderot et retrouve dans son éclectisme intellectuel la transition historique d'un matérialisme mécaniste (dominant chez les scientifiques de son époque) vers une approche plus contingente et vitaliste, moins déterministe²⁷. John Bellamy Foster et Paul Burkett²⁸ se placent en contrepoint aux multiples interprétations expansionnistes et prométhéennes de Karl Marx. Ils situent le matérialisme marxiste en relation sympathique avec un large éventail de naturalistes qui pourraient rétrospectivement être qualifiés d'écologistes avant l'heure. Parmi ceux-ci figurent l'atomiste Épicure que Marx a étudié et défendu dans le cadre de sa thèse doctorale, le chimiste des sols Justus Liebig, le père de l'évolutionnisme Charles Darwin, ainsi que l'éminent géologue Charles Lyell, dont les *Principes de géologie* se sont avérés marquants pour Darwin tandis qu'il échafaudait sa théorie de l'évolution²⁹. Stephen Jay Gould oppose quant à lui la philosophie essentialiste de Platon à la conception évolutionniste de Darwin, afin d'exposer les constructions idéales et morales qui sous-tendent les interprétations progressistes du vivant et en vue de mettre à l'avant-plan le rôle prépondérant de la chance et du hasard dans le cours de l'évolution³⁰.

²⁵ Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : Fleuves et turbulences*, (Paris : Éditions de Minuit, 1977).

²⁶ Fritjof Capra, *The science of Leonardo*, (New York: Anchor Books, 2007).

²⁷ Annie Ibrahim, *Diderot : Un matérialisme éclectique*, (Paris : Vrin, 2010).

²⁸ Paul Burkett, *Marx and Nature*, (New York: St. Martin's Press, 1999); John Bellamy Foster, *Marx's Ecology: Materialism and Nature*, (New York: Monthly Review Press, 2000).

²⁹ Charles Darwin, *L'autobiographie*, trad. Jean-Michel Goux, (Paris : Éditions du Seuil, 2008).

³⁰ Voir : Stephen Jay Gould, *Full House: The Spread of Excellence from Plato to Darwin*, (New York : Harmony Books, 1996); Stephen Jay Gould, *Wonderful Life*, (New York: W.W. Norton et Co., 1989).

Ces écrits récents permettent une relecture contemporaine et renouvelée de ces penseurs historiques. L'analyse qui suit s'appuie sur cette actualisation des discours sur la nature dans une perspective écologique plutôt que de travailler directement avec les textes historiques originaux. Car il importe moins ici de faire un retour à leurs fondements que de voir comment leurs réceptions contemporaines alimentent de façon déterminante les discours écologiques. Il est question ici de survivances et de réminiscences cachées dans l'angle mort des lectures canoniques. Tous les penseurs ici présentés sont donc travaillés par et à partir du contemporain, par des auteurs actuels. Il s'agit de faire ressortir la chaîne de survivance des anciens chez les contemporains, de mettre en lumière leur affleurement à la surface du présent. Cet exercice prépare le terrain pour la deuxième partie de thèse, qui démontre la présence de cette même chaîne de survivance dans les pratiques artistiques contemporaines.

1.1.1 La contingence du monde selon Épicure et Lucrèce

L'atomisme ancien d'Épicure représente une pierre d'assise importante, en ce qu'il introduit pour la première fois une conception de la nature fondée sur la chance et l'accident, modulant de la sorte le déterminisme inhérent à la physique de son prédécesseur, Démocrite. Cet élément de chance ou de hasard s'incarne dans ce qu'il appelle le *clinamen* (ou déclinaison), soit l'impulsion aléatoire des atomes à dévier de leur cours éternel, à entrer en collision et à s'agglomérer jusqu'à former des corps et des mondes. La physique épicurienne (fondée sur celle de Démocrite et documentée dans l'ouvrage lyrique de Lucrèce, *De rerum natura*, 1^{er} s. av. J.-C.) constitue en

quelque sorte le germe d'une pensée matérialiste émergentiste (non déterministe) où la chance et la volonté libre occupent une place fondamentale³¹.

Il va de soi que la physique épicurienne est aujourd'hui réfutée d'un point de vue scientifique. La notion au cœur de cette théorie, le *clinamen*, s'avère injustifiable sur le plan logique. Le *clinamen* échappe à l'observation et à la démonstration, et se positionne à l'encontre de règles physiques aujourd'hui éprouvées (notamment le principe d'inertie). Dans un ouvrage hommage à Lucrèce, Michel Serres nous rappelle cependant que l'atomisme épicurien appartient à un âge métaphysique, et non positiviste. Il importerait donc d'aborder cette pensée « en humanistes ou philologues, non comme un traité de physique³² ». Il ne s'agirait pas d'une science, mais bien d'une lecture philosophique du monde; une lecture dont les intuitions présageraient des modes contemporains d'engagement au réel.

La notion de *clinamen* comporte l'idée de seuil, d'un point de rupture dans la physique. Le monde serait légataire d'innombrables effets seuil. Dans la chute laminaire des atomes, un point de bascule, une déviation, la plus infinitésimale soit-elle : un presque rien qui engendre absolument tout dans sa bousculade. Le monde est ainsi créé et régit par des turbulences aléatoires, des accidents, des ruptures, des tourbillons et des remous. Michel Serres fait ressortir que déjà, avec Épicure, la nature n'est pas une affaire d'équilibre, mais de dynamiques et de ruptures; elle ne serait pas stable, mais au contraire pleine de remous ; pas essentielle, mais au contraire mutante.

La physique épicurienne introduit dans la pensée grecque une interprétation stochastique de la nature, et cette interprétation affleure à la surface des conceptions

³¹ John Bellamy Foster, « The Materialist Conception of Nature », *Marx's Ecology: Materialism and Nature*, (New York: Monthly Review Press, 2000): 34; Friedrich-Albert Lange, *Histoire du matérialisme et critique de son importance à notre époque*, trad. B. Pommerol (1877), (Paris : Schleicher Frères, 1910) : 126-128.

³² Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : Fleuves et turbulences*, 1977, 10.

contemporaines de la nature et du vivant. Michel Serres positionne la pertinence contemporaine de la philosophie épicurienne en analogie avec la critique des modernes amorcée par Bruno Latour et présentée plus en détails dans les prochains chapitres :

Le laboratoire et tout système clos protègent des turbulences. La science est fermée dedans. Elle va, dès son départ, des Météores au poêle, et ne sortira plus de cette clôture, qui exclut le hasard et l'incontrôlable, nous dirions aujourd'hui l'hypercomplexité. La physique de Lucrèce est dehors. Et la nôtre l'est à nouveau. Les vieux systèmes clos sont des abstractions ou des idéaux. Voici venu le temps de l'ouverture. Lucrèce est préhistorique par rapport à Descartes, Laplace, et toute clôture thermodynamique, c'est-à-dire métaphysique ; or ceux-ci sont préhistoriques par rapport à nous. Et le *De natura rerum* marche devant. Dehors sous l'orage et la pluie. [...] Il vient alors, peut-être, que le discours de la nature, tel qu'il est écrit par Lucrèce, est audible pour nous sans dictionnaire d'aucune sorte. Sans archéologie ni examen fossile. La chose est toute simple ; il a franchi sans encombre les coupures de communication : la clôture classique où la physique expérimentale ne pouvait pas naître sans l'enfermement dans le poêle ou au laboratoire ou ailleurs ; la clôture thermodynamique conditionnelle à tout savoir et à toute raison, parce que tout savoir suppose des évaluations comptables d'énergie, de puissance ; toutes clôtures en reflet dans les institutions ou le discours métaphysique. Dès lors, Lucrèce était exclu, non point pour son matérialisme, d'autres matérialistes n'étaient pas exclus, mais parce que sa physique était une évaluation complexe de modèles ouverts : rien n'y est simple ni fermé. D'où l'impensable, absolument parlant. Dès que le savoir, au contraire, franchit les conditions énergétiques et définitionnelles de sa formation, dès que le clos, pour lui, n'est plus que l'archaïque et l'abstrait idéal, dès qu'il a affaire, de plus en plus, et par tous horizons de l'encyclopédie, désormais mal nommée, à l'ouverture comme telle, Lucrèce est là pour l'accueillir, intact et jamais lu. Lorsqu'on franchit deux fois la ligne d'une courbe close, on se trouve dans le même espace. Vieille physique ou vieux discours qui ne sont pas des revenants : nous nous étions bouclés pour ne pas les entendre.³³

Cette critique chez Serres du réductionnisme de la science moderne nécessite un retour vers la complexité systémique. Ce retour s'amorce dans les discours matérialistes contemporains, et particulièrement chez Bruno Latour, comme nous le verrons en deuxième temps de ce chapitre.

³³ *Ibid.*, p. 86; 88-90.

La physique épicurienne serait donc immanentiste : elle ne présume aucune totalité, aucune finalité, aucune cause à la nature. Elle refuse d'essentialiser la diversité du monde dans des catégories ontologiques absolues, autre que l'essence de la plus petite particule à la base de tout l'univers : l'atome, dont les qualités substantive et élémentaire ne cessent depuis d'être repoussées aux tréfonds de l'infiniment petit avec la physique quantique. La pensée épicurienne se détache également de la lecture anthropocentrique du monde proposée dans la philosophie idéaliste. Il est clair pour Épicure (et son principal interprète Lucrèce) que l'histoire naturelle précède l'humain et dépasse sa condition d'existence, ce dernier n'étant qu'un épiphénomène de la complexité atomiste du monde. En ce sens, la physique épicurienne constitue la base philosophique de l'écologie moderne. La survivance de ce naturalisme philosophique peut d'ailleurs être détectée chez bon nombre de penseurs matérialistes, parmi lesquels figurent Giordano Bruno, Léonard de Vinci, Galilée, Isaac Newton, Denis Diderot et, bien entendu, Charles Darwin³⁴.

Cette présence spectrale va jusqu'à se faire sentir en art contemporain, notamment chez le commissaire indépendant Patrik Andersson, dont l'exposition *On the Nature of Things* (2011) cadre la pratique de quinze artistes et collectifs canadiens (dont T&T qui fait partie du corpus) en relation métaphorique avec la philosophie épicurienne et le principe émergentiste du *clinamen*. Abordé sous ce prisme, l'art contemporain laisse proliférer une pluralité de mondes en induisant des « déviations », des « collisions », des « ruptures », et des « stress » sur les éléments de la vie ordinaire³⁵.

La compréhension stochastique du monde héritée d'Épicure est également à la racine du modèle philosophique dont s'inspire le collectif Spurse (analysé dans le cinquième

³⁴ Voir à ce propos : Stephen Greenblatt, *The Swerve: How the World Became Modern*, (New York; Londres: W.W. Norton & Company, 2011).

³⁵ Patrik Andersson, « On the Nature of Things: Trapp Rocks and Falling Atoms », *On the Nature of Things*, (Kamloops: Kamloops Art Gallery; Trapp Editions, 2011).

chapitre) pour sonder la réalité dans sa complexité systémique par l'entremise de projets tâtonnants et ouverts à la contingence. Spurse fonde son approche créative sur des principes écologiques contemporains, notamment le concept de résilience qui reconnaît l'importance des seuils et des points de rupture dans la dynamique écosystémique, et le principe d'exaptation qui réfute toute attribution de finalité et de causalité au développement du vivant. Ces principes écologiques sont abordés plus en détails dans le cinquième chapitre. Il suffit ici de dire que le spectre d'Épicure resurgit dans les discours contemporains sur la nature et le vivant, tout comme dans les pratiques artistiques qui s'intéressent à ces discours.

Les autres figures marquantes de cette filiation historique se positionnent toutes dans le sillage d'Épicure et présentent des caractéristiques analogues dans leurs propos, soit une critique dirigée vers les discours idéalistes (et métaphysiques) sans pour autant déraiper vers un matérialisme mécaniste (déterministe).

1.1.2 Le naturalisme systémique de la Renaissance

Véritable éclosion séculière suite au carcan théologique de la période médiévale, la Renaissance est marquée par une conception universaliste du savoir et un biais humaniste. Durant cette période, les facultés et les capacités de l'humain sont considérées comme l'étalon de mesure de l'univers. L'humain est ainsi présumé capable d'avoir un point de vue sur tout, de tout connaître ; c'est le paradigme de l'universel (*uomo universale*). L'ensemble des connaissances et des réalisations partent du contexte humain pour rayonner vers le monde. Cet esprit du temps donnera lieu à un savoir unifié, aux connections transversales entre les différentes disciplines.

L'artiste et proto scientifique Léonard de Vinci (1452-1519) est emblématique de ce paradigme du polymathe, à un point tel qu'il va jusqu'à se distinguer de ses contemporains par son esprit de synthèse sans égal. De Vinci étudie le monde avec minutie, acuité et finesse, considérant ses multiples facettes sur un même plan d'analyse, ce qui lui permet de déceler des motifs communs au cœur de la diversité apparente du monde. À la suite d'une visite d'exposition centrée sur les dessins de Léonard de Vinci, le physicien Fritjof Capra pose la réflexion suivante :

As I gazed at those magnificent drawings juxtaposing, often on the same page, architecture and human anatomy, turbulent water and turbulent air, water vortices, the flow of human hair and the growth patterns of grasses, I realized that Leonardo's systematic studies of living and nonliving forms amounted to a science of quality and wholeness that was fundamentally different from the mechanistic science of Galileo and Newton. At the core of his investigations, it seemed to me, was a persistent exploration of patterns, interconnecting phenomena from a vast range of fields.³⁶

Cette manière de connecter les phénomènes naturels par analogie de leurs structures sous-jacentes place de Vinci en relation sympathique avec une multitude de scientifiques à sa suite, comme l'explique Capra :

For Leonardo [...] being universal meant to recognize similarities in living forms that interconnect different facets of nature—in this case, anatomical structures of different animals. The recognition that nature's living forms exhibit such fundamental patterns was a key insight of the school of Romantic biology in the eighteenth century. These patterns were called *Urtypen* ("archetypes") in Germany, and in England Charles Darwin acknowledged that this concept played a central role in his early conception of evolution. In the twentieth century, anthropologist and cyberneticist Gregory Bateson expressed the same idea in the succinct phrase "the pattern which connects".³⁷

Capra s'est forgé une place importante dans la vulgarisation scientifique contemporaine, avec ses principaux ouvrages consacrés au passage d'une science

³⁶ Fritjof Capra, « Preface », *The science of Leonardo*, 2007, xviii.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

réductionniste vers une approche de la complexité, et les rapprochements concomitants de la science occidentale avec les philosophies orientales³⁸. En continuité avec son parti pris pour la pensée systémique, il positionne le naturalisme proto scientifique de Vinci en analogie directe avec les développements contemporains dans le champ de la théorie des systèmes et de la complexité. Le dédain exprimé par de Vinci envers les « abrégiateurs » de son temps (les réductionnistes et les instrumentalistes) suffit, aux yeux de Capra, à le positionner comme un artiste-scientifique adepte et praticien avant l'heure de la pensée systémique, de l'écologie et de la théorie de la complexité³⁹.

Abordant la science par l'art, et l'art par la science, de Vinci amalgame le calcul mathématique, le design d'ingénierie, l'étude empirique, les techniques de représentation et l'esthétique sur un plan commun d'investigation du monde dans sa complexité. Sa technique visant à donner une profondeur atmosphérique aux représentations picturales, le *sfumato*, repose sur l'application extrêmement rigoureuse de couches successives de glacis, parfois 50 fois plus fines que l'épaisseur d'un cheveu. Cette technique trahit un regard de physicien, attentif au phénomène de la vision et de l'optique ainsi qu'à la substance de l'air et son impact dans l'appréhension de l'espace, dans la sensibilité artistique. L'art sert ici de véhicule pour l'étude empirique, suivant la longue tradition de l'art défini comme *mimesis*.

Albrecht Dürer (1471 – 1528) est aux pays du Nord ce que Léonard de Vinci est à la Renaissance italienne. Un contemporain de Vinci, Dürer est peintre, graveur, mathématicien et humaniste. Il est un artiste de la Renaissance aux savoirs transversaux et un précurseur artistique de la révolution scientifique qui germe tranquillement. Dürer amorce un tournant réaliste en art, fondé sur un respect de la preuve empirique et sur

³⁸ Voir à ce propos : Fritjof Capra, *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism*, (Boulder, CO: Shambhala Publications, 1975) ; Fritjof Capra, *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*, (New York: Anchor Books, 1996).

³⁹ *Ibid.*, p. 11-12.

les récits naturels plutôt que métaphysiques et spirituels. Il représente la nature pour elle-même, en dehors de toute allégorie morale. Il s'intéresse notamment aux interrelations entre les espèces, comme la myriade de plantes qui cohabitent dans son dessin la *Grande Touffe d'herbe* (1503) (fig. 1.1). Cette esquisse d'après nature à l'aquarelle et à la gouache se démarque par son grand réalisme et sa justesse empirique. Chacune des plantes est parfaitement reconnaissable et identifiable. Mais cette œuvre tire son intérêt du fait qu'elle représente une communauté de plantes en relation écosystémique, bien avant que cette notion ne prenne forme quelques siècles plus tard dans l'esprit des naturalistes et des biologistes, plutôt que d'isoler les spécimens selon une approche réductionniste. Dans un ouvrage hommage dédié aux mauvaises herbes et leur importance écologique, le naturaliste Richard Mabey présente la pertinence écologique de la *Grande Touffe d'herbe* comme suit :

To gaze at Albrecht Dürer's extraordinary painting *Large Piece of Turf* (*Das Grosse Rasenstück*, 1503) is to glimpse an imagination piercing through the artistic conventions and cultural assumptions of its time and projecting itself forward three centuries. This is painting's discovery of ecology. This is any corner of any waste patch of land in the early twenty-first century, or at any time. [...] What you are looking at is a miniature ecosystem in which every component, from the damp mud at the base to the seeds on the point of flight, is connected.⁴⁰

Systémique et contextuel avant son temps, le naturalisme chez Dürer va conduire à l'apparition des natures mortes qui, à leur tour, joueront un rôle primordial dans l'étude de la nature. Les natures mortes durant la Renaissance et jusqu'à la transition vers le Baroque sont ambivalentes. Elles semblent avant tout guidées par un principe de *mimesis*, visant à représenter le monde tel qu'il est perçu par nos sens. Elles sont cependant saturées de symbolisme et elles attribuent des valeurs morales au monde matériel, comme en atteste le *memento mori* suggéré par la *Nature morte avec crucifix et crâne* de Jan Davidsz de Heem (circa 1630) (fig. 1.2). Combinée au symbolisme

⁴⁰ Richard Mabey, *Weeds: How Vagabond Plants Gatecrashed Civilization and Changed the Way We Think About Nature*, (Londres: Profile Books, 2010), 57-58.

temporel de la montre et du crâne humain, la pureté évanescence du bouquet floral évoque l'*hubris* humaine à vouloir combattre sa finitude et durer dans le temps.

Progressivement, la charge morale est délaissée et les objets naturels en viennent à être étudiés pour eux-mêmes, sans connotations religieuses ou mythologiques. Le naturalisme gagne en importance, et l'observation des spécimens passe par l'art. L'artiste est chargé de produire la documentation visuelle qui servira ensuite à exemplifier et à démontrer la pensée scientifique. La triade incontournable à inclure dans toute expédition scientifique se compose alors d'un topographe, d'un botaniste et d'un artiste. De composition narrative aux accents moraux, la nature morte migre progressivement vers une représentation objective de la nature, avec chaque spécimen minutieusement isolé afin d'en faciliter l'observation. Le cadre narratif de la nature morte sert alors d'alibi pour exposer des spécimens à l'étude visuelle.

Cette propension naturaliste s'affirme chez Jan van Kessel (1626-1679), un peintre flamand dont les compositions picturales tendent vers l'étude zoologique et la botanique. *Nature morte de poissons au bord d'un rivage* (circa 1650) (fig. 1.3) présente un ensemble d'espèces marines « échouées » sur un rivage côtier, soigneusement étalées bien en aplat sur le sol, de manière à rendre leurs caractéristiques morphologiques avec précision. Cette vue latérale des espèces, injustifiée dans le cadre d'une nature morte, atteste de l'émergence de l'observation empirique comme principale méthodologie scientifique, et du développement concomitant de l'art et de la science en tant que disciplines visuelles⁴¹. La nature morte donne ainsi naissance aux planches illustratives, qui à leur tour serviront de matrice visuelle pour organiser le vivant en taxons morphologiques (notamment dans le système de classement binominal

⁴¹ Pamela Smith et Paula Findlen (éd.), *Merchants and marvels: commerce, science and art in early modern Europe*, (New York: Routledge, 2002).

de Carl von Linné : *Systema Naturae* (1758). Ce rôle tient tant et aussi longtemps que l'on situe le travail de l'artiste dans un paradigme de *mimesis*.

Les corpus de Léonard de Vinci et d'Albrecht Dürer, tout comme l'évolution des natures mortes, attestent des histoires concomitantes de l'art et de la science. Le bourgeonnement de la science de la Renaissance jusqu'au siècle des Lumières incite l'art qui lui est contemporain à tendre vers un réalisme naturaliste. L'inverse est tout aussi vrai. L'art étant alors le principal moyen de représentation scientifique, ses conventions esthétiques ont une incidence sur le développement progressif de la pensée scientifique. Les remaniements historiques proposés par Mark Dion reviennent sur cet héritage croisé et réitèrent l'inséparabilité des enjeux liés à la connaissance empirique et esthétique. La popularité contemporaine d'anciens dispositifs d'organisation de la connaissance, comme le cabinet de curiosité atteste, pour sa part, d'une résurgence des savoirs transversaux favorisés à la Renaissance, aujourd'hui déshabillés de leur prétention à l'universalisme. Ces survivances contemporaines sont analysées plus en détails dans le quatrième chapitre, à la lumière de la pensée écologique dans le travail de Mark Dion.

1.1.3 Le matérialisme éclectique selon Denis Diderot

La quête d'un savoir intégré se poursuit dans la pensée philosophique et scientifique des Lumières. Parmi les dispositifs employés pour incarner cette quête, s'ajoute alors au cabinet de curiosité celui de l'encyclopédie, tous deux marqués par un éclectisme épistémologique.

L'éclectisme se définit comme une attitude philosophique consistant à emprunter des éléments issus de différents héritages pour composer un système de pensée complet.

Le philosophe Denis Diderot (1713 – 1784) est reconnu pour avoir été un ardent défenseur de cette approche, l'ensemble de ses textes attestant de ce parti pris méthodologique. Un extrait aujourd'hui célèbre de son article encyclopédique « Éclectisme » abonde en ce sens :

L'éclectique est un philosophe qui foulant aux pieds le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement universel, l'autorité, en un mot tout ce qui subjugué la foule des esprits, ose penser de lui-même, remonter aux principes généraux les plus clairs, les examiner, les discuter, n'admettre rien que sur le témoignage de son expérience et de sa raison; et de toutes les philosophies qu'il a analysées sans égard et sans partialité, s'en faire une particulière et domestique qui lui appartienne. [...] Ce n'est point un homme qui plante ou qui sème [sic] ; c'est un homme qui recueille & qui crible.⁴²

Dans le sillage de Diderot, donc, l'éclectique est un chiffonnier collectionnant des parcelles philosophiques pour se construire un univers de pensée. Il est un agent de réorganisation des idées « observant la logique de l'emprunt, de la greffe, de la paraphrase et du détournement ⁴³ », que certains vont jusqu'à qualifier de « marqueterie⁴⁴ ». En ce sens, l'éclectisme résiste au culte inconditionnel des anciens, tout comme il refuse de faire table rase du passé dans sa compréhension du présent. L'éclectisme comme méthode philosophique exercerait un rapport nuancé au passé qu'il trie avec discernement :

L'éclectisme n'est pas seulement une manière libre de s'approprier les ruines des systèmes passés : il est la justification même pour essayer de comprendre les raisons de leur édification et de leur faillite, et la manière dont une approche historique de la philosophie peut féconder cette dernière au présent — rappelant au passage l'importance pour chaque individu de s'exercer à la pensée d'autrui.⁴⁵

⁴² Denis Diderot, « Éclectisme », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome V (Paris, Briasson, 1751-1765), 270.

⁴³ Mítia Rioux-Beaulne, « Diderot, l'éclectisme et l'histoire de l'esprit humain », *Dialogue*, n°57, (2018) : 270.

⁴⁴ Tatsuo Hemmi, « Le temps métaphysique et le temps philosophique — à propos du supplément éditorial de l'article ÂME de Diderot », *Recueil d'études sur l'encyclopédie et les Lumières*, Tokyo, Société d'études sur l'encyclopédie, n°1, (2012) : 41-60. Cité dans Rioux-Beaulne, *Op. cit.*

⁴⁵ Mítia Rioux-Beaulne, « Diderot, l'éclectisme et l'histoire de l'esprit humain », 722.

Par sa propension à construire des filiations inusitées, l'éclectisme philosophique est un véhicule par lequel des thèses et des systèmes de pensées restés en dormance peuvent ressurgir dans le présent et voir leur pertinence réactualisée. Combiné à une sensibilité matérialiste, l'éclectisme diderotien laisse fleurir des relents de pensées philosophiques assoupies, refoulées et oubliées, non la moindre étant la physique épicurienne. En effet, Diderot se sert de l'article « Épicurisme » dans l'*Encyclopédie* pour asseoir le matérialisme qui lui est contemporain sur les fondements de cette pensée antique, pourtant largement polarisante dans les cercles philosophiques de l'époque :

On découvre qu'il y a une histoire de l'épicurisme, de sa survivance en dépit de la répression dont il a fait l'objet. On découvre, enfin, que certaines des parties de cette philosophie deviennent *plus plausibles* dans le contexte moderne [...] ce qui a le mérite d'expliquer à la fois pourquoi elles ne pouvaient pas être crues et pourquoi il fallait les garder comme des avenues possibles tant que leur absolue impossibilité n'avait pas été démontrée.⁴⁶

Annie Ibrahim et Jean-Claude Bourdin contextualisent d'ailleurs avec acuité la singularité du matérialisme de Diderot, émergentiste et contingent dans le sillage de la pensée épicurienne, dans un climat général de montée en force du mécanisme et de l'empirisme sous l'emprise de la révolution scientifique. Ibrahim relève chez Diderot des motifs ontologiques analogues à ceux employés par Lucrèce pour communiquer la pensée d'Épicure. Elle décrit notamment comment les dialogues philosophiques du *Rêve d'Alembert* (1769) proposent un récit de l'origine du monde aligné avec le principe du *clinamen* détaillé par Lucrèce à la suite d'Épicure. Ce récit prend pour images un fluide agité se brouillant avec un autre, et un amas de ficelles enchevêtrées par de menues déviations aléatoires et imprévisibles. Ancrée dans la contingence et l'accident, « cette image instrumentale de la déviation originaire est aussi étrangère à l'automate cartésien, horloge ou catapulte, qu'au modèle newtonien de l'attraction⁴⁷ ».

⁴⁶ *Ibid.*, 736-737.

⁴⁷ Annie Ibrahim, *Diderot : Un matérialisme éclectique*, (Paris : Vrin, 2010), 25-26.

L'article « Chaos » dans l'*Encyclopédie* propose, dans le même sens, l'image « d'une espèce de borbier dont la fermentation devait produire cet univers dans le temps⁴⁸ ». La compréhension diderotienne du monde est contingente et émergentiste, en contrepoint aux conceptions téléologiques défendues par la métaphysique idéaliste et la religion du 18^{ème} siècle. Ibrahim et Bourdin soulignent à cet effet que le matérialisme de Diderot écarte toute finalité, toute « intelligence ordonnatrice⁴⁹ », et que l'ordre caractérisant le monde est une qualité émergente, provisoire, accidentelle, précaire et inquiète du bouillonnement chaotique à sa source. « Appliquée à l'homme, [cette compréhension] signifie que sa réalité actuelle est un accident, que s'il ne réalise qu'un des multiples possibles, ce n'est en tout cas pas selon la perspective du meilleur⁵⁰. »

On peut imaginer les remous provoqués par une telle explication iconoclaste du monde, à une époque où même les plus ardents matérialistes assujettissent les phénomènes naturels à une mécanique déterministe. Par sa remise en question des lectures dominantes du monde, Diderot se place de guingois avec son époque, telle la figure du contemporain chez Giorgio Agamben, dont l'engagement à son propre présent se fait à partir d'un point de vue discordant⁵¹. Ce décalage permet une posture critique. Rioux-Beaulne le présente chez Diderot comme une fonction propre à l'éclectisme dont la nature est de montrer « le caractère toujours ancré de la raison, toujours, donc, historiquement situé⁵² ». Il approfondit cet argument quelques pages plus loin :

[L]e véritable éclectique doit pouvoir, pour sa part, rompre avec son présent, se dégager des effets de mode, discriminer, même, dans la pensée des autres esprits, ce qui leur appartient en propre et ce qui est un effet de l'esprit de leur temps. [...] Le philosophe éclectique, en effet, est replacé dans une tradition de contre-pouvoir

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹ Jean-Claude Bourdin, *Diderot : Le matérialisme*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1998), 47- 49.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. Maxime Rovere, dir. Lidia Breda, (Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008).

⁵² Mitia Rioux-Beaulne, « Diderot, l'éclectisme et l'histoire de l'esprit humain », 735.

: toujours inactuel parce que dialoguant avec une humanité qui déborde le cadre spatial et temporel du présent, il n'adhère pas aux sectes de ses contemporains, ni donc aux dispositifs politiques qu'elles légitiment.⁵³

Cette posture de pensée survit dans les pratiques artistiques contemporaines concernées par le matérialisme écologique, notamment chez Mark Dion qui reprend d'anciens dispositifs épistémiques pour fragiliser les discours sur la nature dominants par le passé comme dans le présent. Au croisement de la systémique (par son emphase sur le devenir constant et l'interdépendance du monde naturel et de la connaissance) et de la systématique (par son intérêt pour les classements et les agencements) l'approche de Diderot résonne particulièrement avec l'éclectisme épistémique pratiqué par Mark Dion dans ses cabinets de curiosité, ses brocantes et ses dioramas. Il sera démontré dans le quatrième chapitre comment les cabinets de curiosité, avec leurs artefacts aux frontières épistémiques indéfinies, organisés libéralement dans des présentoirs, proposent une lecture éclectique du monde, fondé sur des analogies formelles et une curiosité aigüe envers les propriétés de la matière sous toute ses formes. Si le cabinet de curiosité consiste en une matérialisation de la méthodologie éclectique, son utilisation dans la pratique de Mark Dion place ce dernier en filiation directe avec l'éminent encyclopédiste des Lumières.

1.1.4 Le matérialisme dialectique selon Marx et Engels

Dans un climat de pensée tout autre, tandis que l'Allemagne porte l'empreinte encore toute fraîche de l'idéalisme romantique, Karl Marx (1818-1883) et Friedrich Engels (1820-1895) se basent sur le matérialisme épicurien, en conjonction avec la dialectique hégélienne (une fois débarrassée de sa finalité idéaliste), pour développer ce qu'Engels en particulier en vient à articuler dans un ouvrage inachevé de son vivant, la *Dialectique de la nature* (1884). Marx et Engels envisagent l'histoire de la nature, et

⁵³ *Ibid.*, p. 739.

incidemment, l'histoire humaine en tant que composante imbriquée, sous le prisme du matérialisme historique. C'est entre autres ce qui les amène à critiquer, d'une part, la théorie matérialiste de Feuerbach (*Thèses provisoires en vue d'une réforme de la philosophie*, 1843) pour son intemporalité anhistorique et, d'autre part, celles des matérialistes français (René Descartes, Paul Thiry D'Holbach, Julien Onfray de la Mettrie) pour leur déterminisme mécaniste. Le matérialisme dialectique de Marx et Engels présente plutôt le monde naturel en constante évolution historique, sous l'action réciproque de son influence sur les organismes qu'il supporte et leur capacité à le transformer en retour par leurs activités de subsistance⁵⁴.

Dans ce contexte plus large, l'histoire humaine marque une période de catalyse sur ce phénomène coévolutif, par le fait que l'humain en vient non seulement à subsister (et donc à avoir une incidence fortuite sur son environnement au même titre que les autres espèces), mais plus encore à envisager, à développer et à modifier ses moyens de subsistance sur une base intentionnelle. Comme le rapporte l'anthropologue Tim Ingold, c'est ce niveau d'intervention accru et sophistiqué chez l'humain en regard de ses propres conditions d'existence qu'Engels définit comme le travail (d'autres auteurs utilisent le terme praxis dans le même sens), du moins dans sa dimension la plus fondamentale⁵⁵.

⁵⁴ Ce modèle dialectique et développemental est repris dans les années 1990 par Murray Bookchin dans sa théorie de l'écologie sociale, qui prend fermement racine dans les pensées marxiste et hégélienne. À la différence de Marx, cependant, la philosophie de la nature de Bookchin restitue un sens téléologique et une finalité dans le développement de l'histoire naturelle et humaine. Voir Murray Bookchin, *The Philosophy of Social Ecology: Essays on Dialectical Naturalism*, (Montréal : Black Rose Books, 1990).

⁵⁵ Friedrich Engels, *Dialectique de la nature*, trad. Émile Bottigelli, (Paris, Éditions sociales, 1968). Cité dans Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge, and Description*, (Londres et New York: Routledge, 2011), 4.

Une fois déshabillée de sa polarité, la dialectique de la nature, fondée sur le jeu mutuel d'influences entre la praxis humaine et la matrice naturelle, se fait sentir aujourd'hui dans certains discours posthumanistes travaillant à réfuter l'essence humaine et sa distinction ontologique du cadre biochimique, matériel et technologique qui propulse son devenir⁵⁶. Cette dialectique comporte aussi des résonances dans l'observation scientifique actuelle de l'Anthropocène, cette période géologique caractérisée par la « riposte » systémique des éléments physiques (changements climatiques, transformation de la chimie des sols et des mers par la libération des hydrocarbures et l'industrialisation agricole) en réponse à nos activités anthropiques. Les collectifs d'artistes World of Matter et Spurse, qui exposent très souvent les boucles de rétroaction (et l'enchevêtrement des conséquences naturelles et culturelles) liées à la transformation du territoire, portent la trace de ces discours contemporains qui prennent forme à partir du matérialisme.

Le sociologue John Bellamy Foster observe, pour sa part, que la relation extrêmement complexe et multidirectionnelle qui se développe entre l'activité humaine et le substrat naturel dont elle est issue est aussi très sérieusement prise en compte par Marx à travers sa notion de métabolisme, en particulier la réalité qui se rapporte à la santé des sols agricoles⁵⁷. La vision historique de la nature chez Marx et Engels est nourrie par les

⁵⁶ C'est le cas notamment chez Frederic Vandenberghe. Vandenberghe, Frédéric, « Nous n'avons jamais été humains », *Complexités du post-humanisme : Trois essais dialectiques sur la sociologie de Bruno Latour*, (Paris : éditions de l'Harmattan, 2006), 57-90. La sociologie des objets de Bruno Latour et l'œuvre en deux tomes sur l'ontologie des devenirs de Gilles Deleuze et Félix Guattari participent aussi d'un tel discours posthumaniste, et reposent communément sur l'anthropologie des techniques d'André Leroi-Gourhan. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : L'anti-Œdipe*, (Paris : Éditions de Minuit, 1972) ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*, (Paris : Éditions de Minuit, 1980) ; André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, (Paris : Albin Michel, 1943) ; André Leroi-Gourhan, *Milieu et technique*, (Paris : Albin Michel, 1945)

⁵⁷ Marx a largement critiqué la migration de masse vers les villes industrielles et le déséquilibre « métabolique » que ces migrations ont provoqué en vidant les campagnes d'une masse critique de nutriments (grâce aux matières fécales). Et tandis que les villes, mal préparées face à une telle

avancées fulgurantes de la paléontologie qui décentre l'humain en relativisant sa portée historique par rapport à l'ancienneté géologique de la terre.

1.1.5 La matière du vivant

Dans le sillage de l'intuition épicurienne d'un monde contingent, un coup majeur est asséné au naturalisme téléologique par Charles Darwin, à l'occasion de la publication de sa théorie évolutionniste *De l'origine des espèces* (1859). La théorie de la sélection naturelle stipule que les organismes vivants évoluent à travers la succession génétique de traits gagnants dans des contextes environnementaux spécifiques⁵⁸. Mais puisque l'environnement change incessamment sous l'influence des organismes qu'il affecte à son tour, l'évolution ne suit pas un cours linéaire prédéterminé et ne se trouve dirigée par aucune finalité supérieure. Le vivant se développe en actualisant des potentiels évolutifs toujours changeants, à la dérive de contingences qui se modifient constamment sous l'effet même de l'évolution. Le caractère aléatoire de l'évolution place l'être humain et ses exploits de conscience dans une relation d'existence passablement incidente aux modifications non préméditées de l'environnement,

concentration des matières résiduelles organiques, s'intoxiquaient à petit feu, l'importation de guano depuis le Pérou et le Chili visait absurdement (et à des coûts exorbitants) à prévenir l'appauvrissement des terres agricoles dorénavant désertées par les paysans dépossédés de leur lien à la terre. Voir : John Bellamy Foster, « The Metabolism of Nature and Society », *Marx's Ecology: Materialism and Nature*, (New York: Monthly Review Press, 2000), 141-177.

⁵⁸ La version darwinienne de l'évolution est aujourd'hui nuancée sur divers plans. Stephen Jay Gould atteste que les processus évolutifs ne suivent pas un cours constant et continu comme l'avait stipulé Darwin, mais sont ponctués de seuils stables et de points de rupture. Voir : Stephen Jay Gould, *Punctuated Equilibrium*, (Cambridge: Harvard University Press, 2007). L'évolutionnisme contemporain (notamment chez Levins et Lewontin) est aussi porté à accorder plus d'importance au rôle actif des organismes dans leur propre évolution, en modifiant les potentialités environnementales par leurs activités de subsistance. Voir : R. Levins et R. C. Lewontin, *The Dialectical Biologist*, (Cambridge, (MA): Harvard University Press, 1985).

La théorie des systèmes développementaux (Developmental Systems Theory) pousse encore plus loin dans ce sens, considérant l'évolutionnisme génétique comme un déterminisme réducteur. Voir : Susan Oyama, *The Ontogeny of Information: Developmental Systems and Evolution*, seconde édition (c1985), (Durham, (NC): Duke University Press, 2000).

contrairement au naturalisme téléologique qui considère l'humain comme la finalité pensante de la nature.

Dans les traces de Darwin, le paléontologue et historien des sciences Stephen Jay Gould insiste depuis les années 1970 sur le caractère éminemment contingent de l'évolution et la place incommensurablement périphérique qu'occupe l'humain et sa capacité de conscience dans ce portrait ouvert sur le devenir. Ainsi la théorie évolutionniste actuelle (du moins celle communiquée par Jay Gould) participe d'une pensée posthumaniste, en restituant l'importance de la matérialité du non-vivant et les multiples manifestations du vivant sur un pied d'égalité avec l'humain, qui se trouve par le fait même dramatiquement décentré par rapport à la niche sommitale qui lui a longtemps été octroyée dans l'échelle de l'évolution. Sur ces bases, il est propice de s'attarder un moment sur les schématisations scientifiques et les illustrations naturalistes d'Ernst Haeckel.

Le penchant matérialiste du biologiste Ernst Haeckel (1834-1919) se manifeste, entre autres, dans sa fascination visuelle pour des organismes aussi peu anthropomorphiques que les radiolaires (organismes unicellulaires présents dans le plancton), les anémones et les méduses, voyant dans leur structure symétrique un rappel de l'organisation du monde. Haeckel est aussi reconnu pour avoir repris la structure ramifiée de l'arbre afin d'illustrer la complexification évolutive du vivant. Malgré son allégeance aux idées de Darwin, ses arbres de vie représentent l'humain au faîte d'un long processus évolutif, attribuant de la sorte un sens téléologique au déploiement du vivant (fig. 1.4). Ce progressisme implicite est en quelque sorte représentatif de son époque, qui évince peu à peu la théologie de l'interprétation du vivant, sans toutefois se défaire complètement

d'une explication orientée sur le plan moral⁵⁹. Par comparaison, l'« arbuste » dessiné par Darwin pour schématiser les grandes lignées phylogénétiques du vivant et le processus de l'évolution naturelle est certes doté d'une direction temporelle, mais dénué de faîte (fig. 1.5). Les différentes souches de différenciation du vivant évoluent sur un plan commun. Dans sa version actualisée, l'arbre phylogénétique ressemble plus à un oignon dont les couches successives se développent vers un « extérieur » chargé de possibilités encore virtuelles (fig. 1.6). Le vivant se déploie plus qu'il n'avance dans une direction donnée. Et l'humain affleure à la surface de cet épiderme comme les innombrables autres espèces vivantes à l'heure actuelle. L'humain se perd dans cette mer de diversité. Plus encore, certaines représentations contemporaines du vivant nuancent la théorie de Darwin en incorporant à son schéma original la trame des contaminations génétiques par voie virale et bactérienne (fig. 1.7). Le vivant ne se différencie pas en souches distinctes, mais se contamine jusqu'à créer une toile rhizomique d'interconnexions. De progression téléologique, la compréhension de l'évolution du vivant aurait ainsi migré vers un modèle de déploiement aveugle et de contamination aléatoire.

Voilà une problématique qui se fait clairement sentir dans certaines pratiques artistiques actuelles et que je cherche à mettre en lumière, tout particulièrement chez Mark Dion et Spurse. La schématisation des liens phylogénétiques est amplement citée par Mark Dion et revisitée par Spurse, qui tendent à considérer les facteurs non humains dans la dimension relationnelle de leurs projets.

⁵⁹ L'autobiographie de Charles Darwin, qui était le contemporain de Haeckel et qui a grandement inspiré la pensée du naturaliste allemand, atteste de l'ambivalence sociale (suffisamment inconfortable pour avoir rendu Darwin frileux de publier ses résultats de recherche) face au tournant empirique de la science et ses explications contingentes de la nature. La propension de l'époque était l'intégration des découvertes géologiques dans une théologie naturelle, principalement véhiculée par l'évolutionnisme théologique de William Paley. Voir Charles Darwin, *L'autobiographie*, trad. Jean-Michel Goux, (Paris : Éditions du Seuil, 2008).

1.2 Néomatérialisme

Tout un pan de la philosophie actuelle poursuit dans la même direction, et remet sérieusement en question le penchant idéaliste de la pensée philosophique. L'attention critique est principalement portée sur la « révolution copernicienne » d'Emmanuel Kant (1724-1804)⁶⁰, qui provoque le déplacement de l'origine de la connaissance, de l'objet d'étude vers le sujet et ses constructions mentales. Kant braque la lunette de la connaissance sur la relation humaine au monde, et tend à délaïsser toute espérance de connaître et comprendre le monde en dehors de cette condition de relation. Autrement dit, Kant « anthropocentrise » le point de vue philosophique, ce qui teinte subséquentement les développements de la discipline dans le sens du tournant linguistique et de la déconstruction⁶¹.

Les écoles de pensée matérialistes actuellement en émergence (le réalisme spéculatif et l'ontologie orientée vers les objets) refusent une partie de cet héritage kantien, et réorientent l'attention philosophique vers le monde extrahumain dans son rapport d'antériorité et de dépassement de la conscience humaine. L'ouvrage *Après la finitude* (2006) de Quentin Meillassoux ouvre le débat sur la question de l'existence et de l'évolution ontologique du monde matériel en dehors de son appréhension par l'esprit

⁶⁰ La théorie héliocentrique de Nicolas Copernic a engendré de tels remous dans la structure de pensée scientifique de son temps, que l'expression « révolution copernicienne » en est venue à désigner tout changement de représentation qui bouscule les paradigmes de pensée en place.

⁶¹ Ma référence au tournant linguistique concerne la propension à resserrer l'investigation du réel sur sa représentation discursive, sous prétexte de l'impossibilité d'outrepasser la médiation linguistique dans son appréhension. Dans un même sillage, la déconstruction consiste à miner le caractère naturel ou absolu de soi-disant vérités en décortiquant les structures linguistiques par lesquelles elles sont véhiculées et en exposant leurs failles argumentatives. Levi Bryant fait la mention critique de cette filiation dans son texte « Onticology – A Manifesto for Object-Oriented Ontology Part I » sur son blog de philosophie *Larval Subjects*, consulté le 7 février 2013: <http://larvalsubjects.wordpress.com/2010/01/12/object-oriented-ontology-a-manifesto-part-i/>.

humain⁶². De leur côté, Levi Bryant et Graham Harman resituent la pensée humaine au sein de processus physiques et de nébuleuses d'objets excessivement complexes, labiles et pluriels, et se rapprochent de cette manière de la pensée de Bruno Latour. Ce dernier critique la tendance répandue à analyser la dimension sociale de l'existence humaine sans tenir compte du contexte matériel qui lui sert de matrice constitutive⁶³. La théorie acteur-réseau, développée dans les années 1980 en collaboration avec les sociologues Michel Callon, John Law et Madeleine Akrich, pousse la réflexion plus loin en amorçant une dissolution complète de la dichotomie sujet/objet. Cette théorie conçoit toute formation sociale comme un réseau constitué de composantes hétérogènes, ses « actants », en relation les unes avec les autres. (Je reviens plus en détail sur la pensée de Latour en lien avec la culture matérielle.) Si Harman tend à critiquer ce qu'il perçoit, d'une part, comme une surenchère des liens au détriment des choses chez certains adeptes de la pensée systémique dans les théories néomatérialistes⁶⁴ et, d'autre part, comme un aplanissement des particularismes des entités matérielles dans la catégorie fourretout de l'actant chez Latour, il n'empêche que tous ces auteurs cherchent à définir l'agentivité de la matérialité ambiante et revendiquent une pensée ontologique matériellement située⁶⁵.

⁶² Quentin Meillassoux, *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, (Paris : Seuil, 2006).

⁶³ Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », *Objets et mémoires*, 37-57.

⁶⁴ Plusieurs auteurs adhèrent effectivement à la conception bergsonienne-deleuzienne du monde en tant que flux en perpétuel devenir. La pensée systémique de Fritjof Capra abonde dans ce sens, usant d'un raisonnement plus scientifique. Fritjof Capra, *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*, (New York: Anchor Books, 1996). Voir aussi : Tim Ingold, « When ANT meets SPIDER: Social Theory for Arthropods », *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, (Londres; New York: Routledge, 2011), 89-94 ; Jane Bennett, « Neither Vitalism nor Mechanism », *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, (Durham: Duke University Press, 2010), 62-81.

⁶⁵ Voir : Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of objects*, (Chicago : Open Court Publishing, 2002) ; Levi Bryant, « The Ontic Principle: Outline of an Object-Oriented Ontology », dans *The Speculative Turn : Continental Materialism and Realism*, édité par Levi Bryant, Nick Srnicek et Graham Harman, (Victoria (AUS): re.press, 2011), 261-278 ; Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, (Oxford: Oxford University Press, 2005).

Cette branche contemporaine de la philosophie montre un esprit du temps en phase avec ma lecture des pratiques artistiques actuelles et en convergence avec la culture matérielle comme champ de connaissance. Nombre de ses concepts se retrouvent dans l'écriture de Bruno Latour, mais aussi de Tim Ingold, Bill Brown, Elizabeth Grosz et Elizabeth Shove. La philosophie contemporaine fait donc le pont entre les figures historiques du matérialisme philosophique et les écrits actuels dans le champ de la culture matérielle.

1.2.1 Nature/nature

Si la pensée matérialiste trouve aisément sa place du côté des sciences, les disciplines humanistes se tiennent quant à elles plutôt dans le sillage de l'idéalisme en ayant recours à la critique déconstructiviste. C'est d'ailleurs cette incommunicabilité des perspectives, opposant l'écologie empirique à la théorie postmoderne⁶⁶, que Kate Soper fait ressortir dans le comparatif « Nature/nature⁶⁷ ». Soper explique que le point de vue écologiste demeure attaché à une nature pré-discursive, précédant et surpassant la condition humaine, déployant ses potentialités évolutives indépendamment des tergiversations morales et anthropocentriques de l'humain. À l'opposé, le déconstructivisme tend à déstabiliser le concept de « Nature » jusqu'à le rendre pratiquement sans substance en dehors du champ discursif, en exposant les multiples strates culturelles et épistémologiques qui interviennent dans son élaboration. Il découle de cette perspective une méfiance profonde envers toute forme de rapport à la

⁶⁶ Ce passage se rapporte à la première note de bas de page, soit que la critique postmoderne s'adonnant à la déconstruction des discours soutient que les constructions mentales et culturelles précèdent et influencent la perception et la représentation du réel. À l'inverse, l'approche naturaliste se fie à la perception des sens pour étudier et comprendre le caractère essentiellement pré-discursif de la nature.

⁶⁷ Kate Soper, « Nature/nature », *Future Natural*, édité par Robertson, Mash et al., (Londres : Routledge, 1996), 22-34.

nature au premier degré, et une compulsion autoréflexive quant aux facteurs culturels qui filtrent le regard porté sur la nature.

La trajectoire empruntée par cette thèse cherche à éviter les zones d'achoppement de ces deux points de vue opposés, en reconnaissant l'antériorité du naturel comme condition d'existence des structures de pensées humaines, sans toutefois négliger l'impact de la conscience humaine sur le développement de la nature à travers les activités anthropiques qui influencent le cadre évolutif de la biosphère. D'un point de vue systémique, le naturel et le culturel sont les facettes indissociables d'une même réalité, le moteur du devenir d'un monde sans essence.

La distinction ontologique des constructions de l'esprit par rapport au contexte matériel n'est d'ailleurs pas l'apanage de tous les penseurs culturels, comme l'attestent plusieurs auteurs qu'on pourrait qualifier de précurseurs du néomatérialisme actuel en philosophie. Depuis les années 1980, le philosophe français François Dagognet cherche à restituer la dimension matérialiste de la philosophie. Il préconise en ce sens une approche de « matériologue », privilégiant le substrat de toute situation ou pensée; de « morphologue », qui consiste à être attentif à la disposition de la matière, qu'elle soit physique ou intellectuelle; d'« objetologue », visant à considérer les fabrications et les agencements dans l'appréhension du monde⁶⁸. Dagognet présente ainsi l'avancée de la pensée dans un état co-évolutif avec la fluctuation matérielle du réel.

Le psychanalyste-philosophe Félix Guattari affirme pour sa part la nécessité de penser l'écologie sur trois plans profondément inter-reliés : l'environnement matériel, les

⁶⁸ François Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject : Une philosophie écologique*, (Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo, 1997), 13. Voir aussi : François Dagognet, *Rematérialiser : Matières et matérialismes*, (Paris : Vrin, 1985).

formations sociales et collectives, et la psyché individuelle. Cette compréhension intégrée de l'écologie invite à l'hétérogénéité, soit la singularisation en réponse à l'uniformisation sur le plan social et psychique, au même titre que la biodiversité est aujourd'hui largement reconnue comme la condition *sine qua non* de résilience naturelle⁶⁹. Le postulat de Guattari sous-entend que la conscience humaine se trouve enchevêtrée avec l'environnement dont elle émerge et les processus sociaux et psychiques qui la modulent, et ne peut être extraite de cette interrelation complexe.

1.2.2 L'agentivité de la matière

L'anthropologue Tim Ingold cherche de son côté à détourner la culture matérielle de l'étude exclusive des objets et des images pour susciter une attention plus pointue à l'égard des flux et courants du sensible par lesquels les idées et les choses prennent réciproquement forme⁷⁰. À la différence de Bruno Latour, Ingold prend en compte un étant matériel (lui-même un réseau de matières entremêlées et en processus de transformation) sur les bases duquel les trajectoires développementales de subjectivités peuvent se « tisser » les unes aux autres. S'appuyant sur la phénoménologie heideggerienne⁷¹, Tim Ingold rejoint la « *Thing Theory* » de Bill Brown dans sa différenciation des objets et des choses. Mais, suivant un modèle deleuzien de pensée rhizomique, Ingold accorde aux choses une dimension labile et expansive que la théorie de Brown ne reconnaît pas dans la même envergure, même lorsque ce dernier situe les choses dans un rapport d'excès aux objets. Les deux auteurs s'entendent pour décrire

⁶⁹ Félix Guattari, *Les trois écologies*, (Paris : Galilée, 1989).

⁷⁰ Tim Ingold, « When ANT meets SPIDER: Social theory for arthropods », *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, (Londres; New York: Routledge, 2011), 89-94.

⁷¹ Martin Heidegger, « The Thing », *Poetry, Language, Thought*, trad. Albert Hofstadter, (New York: Harper Perennial, 2001), 165-86. Voir aussi : Harman Graham, « Heidegger on Objects and Things », *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, édité par Bruno Latour et Peter Weibel, (Cambridge, (MA): MIT Press, 2005), 268-71.

l'objet comme un fait accompli, par la définition de ses contours et son inscription claire dans des codes fonctionnels.

Pour Bill Brown, la chose englobe à la fois ce qui précède et ce qui excède l'objet, c'est-à-dire, d'une part, une présence matérielle latente, antérieure à son intégration dans un schème utilitaire ou à une forme déterminée et, d'autre part, une charge sensuelle et affective qui surpasse la simple instrumentalisation des objets pour intervenir à un niveau relationnel beaucoup plus fondamental⁷². Si les objets sont au service de sujets, les choses, elles, participent d'une perpétuelle émergence du réel, qui se compose d'entités modulées et fuyantes, de condensés de matière « quasi objets » et de mouvances énergétiques « quasi sujets » enchevêtrés les uns aux autres⁷³. De son côté, Ingold considère toute chose (incluant les êtres vivants) comme un nœud d'énergie, de relations et de sensations, aux multiples filaments qui s'étendent et qui s'emmêlent avec les filaments d'autres nœuds, tout en se déplaçant constamment le long d'un tracé évolutif qui intercepte et se laisse intercepter par d'autres trajectoires : « [T]hings leak, forever discharging through the surfaces that form temporarily around them⁷⁴ ». À l'image de la pensée écosystémique, Ingold entrevoit la réalité matérielle et sociale comme une vaste matrice en constant déploiement, formée des trajectoires évolutives du vivant et du non-vivant tissées les unes sur les autres⁷⁵.

⁷² Bill Brown, « Thing Theory » *Critical Inquiry*, n°28, (automne 2001): 5-6.

⁷³ Bill Brown emprunte ces termes à Bruno Latour, qui à son tour les emprunte à Michel Serres. Michel Serres, *Le Parasite* (Paris : Grasset, 1980).

⁷⁴ Tim Ingold, *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*, (Manchester: University of Aberdeen, 2008), 6.

⁷⁵ Tim Ingold, « Anthropology comes to life », *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, (Londres et New York: Routledge, 2011), 3-14; Tim Ingold, « When ANT meets SPIDER: Social Theory for Arthropods », 89-94.

Tout comme les écrits de Tim Ingold, ceux des philosophes Elizabeth Grosz et Jane Bennett proposent une conception écologique de la matérialité et permettent de faire le pont entre les discussions profondément sociales émergeant du champ de la culture matérielle et les enjeux réflexifs associés au matérialisme philosophique. Partageant avec Ingold un intérêt pour Henri Bergson et Gilles Deleuze, et William James dans le cas de Grosz, ces auteures s'évertuent à souligner la vitalité et la fluidité qui sous-tend l'apparente stabilité de la matière⁷⁶. Grosz et Bennett reconnaissent que le sensible (la perception du monde matériel sous forme d'entités distinctes aux contours fixes) ne correspond pas au caractère fluide, changeant, poreux et extrêmement enchevêtré du réel.

Grosz emprunte à Henri Bergson et à William James l'idée que l'intelligence procède par « découpage » d'entités quantifiables et catégorisables dans le réel enchevêtré, à des fins de fonctionnalité pratique eut égard à la complexité du monde. Pour Grosz, cette réduction rationnelle du réel n'est pas à dénigrer puisqu'elle structure et caractérise l'existence humaine. L'isolement des qualités interpénétrées du réel en choses conciliables est un processus constructif, par lequel l'humain interagit avec le réel et l'assimile. La génération de choses et la production d'objets est la méthode humaine d'appartenir au monde, et cette qualité artistique de l'interaction humaine avec le monde (en *homo faber*) doit être célébrée plus que critiquée. Néanmoins, la propension de l'intelligence à réduire la complexité du monde à des choses et des objets ne doit pas empêcher de ressentir la disposition fondamentale du réel qui échappe à de telles rationalisations. Pour demeurer alerte à l'enchevêtrement du réel, Grosz se réfère à l'intuition bergsonienne et préconise une forme d'engagement a-rationnel au monde,

⁷⁶ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, (Durham: Duke University Press, 2010); Elizabeth Grosz, « The Thing », *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, (Cambridge (MA); Londres, (UK): The MIT Press, 2001), 167-207.

un engagement perceptif profondément incarné et ancré dans la durée (c'est-à-dire dans le mouvement du « monde-en-devenir » pour reprendre l'expression de Tim Ingold, « *a world worlding* »), ce qui n'équivaut pas pour autant à un spiritualisme⁷⁷.

Bennett renchérit dans le sens d'un vitalisme inhérent à la matière, source des qualités émergentes du monde, et connecte par le fait même le *clinamen* d'Épicure au *conatus* de Baruch Spinoza, à l'entéléchie de Hans Driesch et à l'élan vital de Henri Bergson. S'inspirant par ailleurs du concept philosophique d'agencement (traduit en anglais par assemblage) mis de l'avant par Deleuze et Guattari, notamment dans *Mille Plateaux* (1980), et par la théorie de l'acteur-réseau de Latour, Bennett se rapporte à des exemples concrets (le réseau d'électricité, l'influence des enzymes et des oméga-3 sur l'humeur et l'esprit, les états changeants des métaux) pour repenser ce qui passe habituellement pour des entités distinctes comme des amas hétérogènes orchestrés, au potentiel d'action réparti entre toutes les constituantes. La charge écopolitique que Jane Bennett attribue à la matérialité nourrit la réflexion menée dans le cadre de cette thèse, en particulier eut égard aux projets du collectif Spurse qui mobilise son public dans un cadre élargi (matériel, biochimique, écologique, technologique, philosophique) de mobilisation. Bennett élabore une pensée politique qui déborde de la subjectivité humaine, qui s'ouvre sur l'hétérogénéité des actants, et refuse toute division ontologique entre les acteurs politiques et leur environnement⁷⁸.

Cette perspective trouve son écho dans les discours matérialistes et posthumanistes qui habitent aujourd'hui l'imaginaire théorique de l'Anthropocène, notamment l'écologie politique chez Bruno Latour, la cosmopolitique chez Isabelle Stengers, et le contrat

⁷⁷ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, (Paris : édition PUF Quadrige, 2013). Cité dans : Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, 174-75.

⁷⁸ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, 100-04.

naturel chez Michel Serres. Ces théories, indépendamment de leurs différences, travaillent, chacune à leur manière, à la prise en considération de l'agentivité non humaine dans la structuration de l'existence humaine⁷⁹.

1.2.3 La philosophie à l'ère de l'Anthropocène et du posthumanisme

Le phénomène que l'on appelle l'Anthropocène est, dans ses grandes lignes, une affaire de temps. Un temps humain (historique, donc, au sens classique de la discipline) inscrit dans les strates des sols sédimentés, dans les dépôts de la calotte glaciaire, dans la composition chimique de l'atmosphère et dans les gènes croisés des organismes de synthèse. Et pourtant, si l'Anthropocène est une affaire de temps, son origine s'avère compliquée à délinéer, comme en atteste le débat actuel pour arrêter cette désignation sur un scénario consensuel auprès des experts⁸⁰. C'est que l'humain comporte une empreinte géologique, lisible dans les strates sédimentaires, depuis ses tous premiers balbutiements en agriculture il y a près de 8000 ans, tandis que la coupe massive de végétation engendre une première transformation de la chimie des sols. Ce jalon est d'autant plus confondant qu'il chevauche une grande part de l'Holocène (12 000 ans), et qualifie l'humain d'agent géologique tout au long de son histoire.

Le repère temporel en voie d'être retenu par les milieux scientifiques se situe à la moitié du XX^e siècle, soit la période d'après-guerre et sa « grande accélération » industrielle, scientifique et économique. Cette période de mondialisation des échanges culturels et

⁷⁹ Voir à ce sujet : Isabelle Stengers, « La proposition cosmopolitique », dans *L'émergence des cosmopolitiques*, Jacques Lolive et al., (Paris : La Découverte, 2007), 45-68 ; Bruno Latour, *Politiques de la nature : Comment faire entrer les sciences en démocratie*, (Paris : La Découverte, 1999) ; Michel Serres, *Le contrat naturel*, (Paris : Éditions François Bourin, 1992).

⁸⁰ Les scientifiques Simon Lewis et Mark Maslin résumant avec rigueur les enjeux de datation qui font actuellement débat pour déterminer le commencement de l'Anthropocène. Simon Lewis et Mark Maslin, « Defining the Anthropocene », *Nature*, vol. 519, n°7542, (12 mars 2015): 171-80.

commerciaux est traçable dans les sols sous la forme de dépôts radioactifs laissés par les tests nucléaires et les manipulations génétiques qui marquent irréversiblement la composition du vivant. Cette référence temporelle se distingue des autres jalons hypothétiques, par le fait que son empreinte géologique supplante en intensité toutes les fluctuations systémiques jamais survenues lors de l'Holocène.

Le chimiste hollandais Paul Crutzen est le premier, avec l'écologiste Eugene Stoermer, à introduire le terme d'Anthropocène en 2000 pour désigner une nouvelle ère géologique principalement caractérisée par l'empreinte des activités anthropiques⁸¹. Crutzen situe le commencement de cette ère aux débuts de la révolution industrielle avec le développement de la machine à vapeur. Cette période, entre les années 1780-1790, comporte l'intérêt de chevaucher la publication de l'ouvrage du philosophe Emmanuel Kant *Qu'est-ce que les Lumières?* (1784), véritable révolution copernicienne dans la philosophie occidentale qui recentre le regard sur la position anthropocentrique. Ainsi, l'Anthropocène signe son entrée avec un paradoxe particulièrement savoureux : l'humain prend philosophiquement ses distances du monde physique et matériel, précisément au moment charnière où son intervention profonde et constante dans les dynamiques naturelles laisse des traces irréversibles⁸². Voici, en une image, les œillères modernes dont Bruno Latour perçoit la trace dans nos discours contemporains et qu'il se targue de vouloir démanteler.

Plusieurs chercheurs expriment cependant des réserves quant au réductionnisme géologique de ces propositions, au détriment d'autres événements dont l'empreinte

⁸¹ Paul J. Crutzen et Eugene Stoermer, « The Anthropocene », *Global Change Newsletter*, n°41, (2000): 17-18.

⁸² Heather Davis et Etienne Turpin, « Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction », dans *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, édité par Heather Davis et Etienne Turpin, (Londres: Open Humanities Press, 2015), 5.

géologique recèle des violences culturelles méritant de faire partie de l'équation. Tel est le cas avec la proposition de situer le commencement de l'Anthropocène avec l'incommensurable génocide autochtone de plus de 50 millions d'individus, survenu à la suite de la colonisation des Amériques par Christophe Colomb, en 1492⁸³. La disparition massive de populations entières, et l'abandon subséquent de territoires entiers qui sont laissés à eux-mêmes et se végétalisent progressivement, provoque une baisse notable de CO₂ dans l'atmosphère et une diminution de la température mondiale. La colonisation engendre par ailleurs un commerce transocéanique de semences et d'espèces, provoquant de la sorte une vague importante de mondialisation écosystémique.

Dans tous les cas, l'Anthropocène déborde du géologique et bouleverse les canons historiciste, épistémique et ontologique de la culture occidentale. Comme le résume l'historien Dipesh Chakrabarty dans un essai intitulé *The Climate of History: Four Theses*⁸⁴, l'histoire (occidentale, à tout le moins) de l'humain s'est longtemps déployée sur fond d'une nature jugée immuable, absolue et intemporelle, du moins dans son dépassement de l'échelle humaine. Sauf exception de quelques figures historiques qui ont su jumeler le *kairos* naturel à l'humain⁸⁵, les deux histoires ont jusqu'à tout récemment suivi leur cours respectif, dans l'indifférence relative l'une de l'autre. Jusqu'à ce que le climat s'ébroue, que les sédiments parlent et qu'ils nous révèlent l'enchevêtrement d'agentivités hétérogènes sous-jacent au phénomène de la nature. Bruno Latour réfère à l'ancien mythe de Gaia pour parler d'une compréhension

⁸³ Alexander Koch, Chris Brierley, Mark Maslin et Simon Lewis, « Earth system impact of the European arrival and Great Dying in the Americas after 1492 », *Quaternary Science Reviews*, n°207, (2019): 13-36.

⁸⁴ Dipesh Chakrabarty, « The Climate of History: Four Theses », *Critical Inquiry*, n°35, (Hiver 2009):197-222.

⁸⁵ Voir la section 1.1 dédiée à *Une brève histoire du matérialisme philosophique*.

systemique de la planète et pour repenser notre place en son sein⁸⁶. Dans la définition qu'en donne Lovelock, Gaia représente la nature contingente bien qu'autorégulée, antécédente à l'humain, stochastique dans sa morphogenèse et indifférente au sort de l'*anthropos* dans son devenir aveugle⁸⁷.

L'Anthropocène représente le plus récent dénouement de cette histoire profonde, plaçant l'humain au cœur du *kairos* naturel, et faisant de lui le principal agent géologique du devenir de la nature. L'inverse est tout aussi vrai, en ce que la nature et ses humeurs figurent dorénavant au premier plan de notre avenir anthropique. L'humain et sa temporalité ne se distinguent plus d'un arrière-plan naturel immuable et indifférent. La temporalité humaine se fond dans celle du climat et de ses caprices, tout comme l'agentivité humaine se révèle enchevêtrée au reste de la matière et du vivant, également actifs dans le sort du monde. Aux yeux de Bruno Latour, le schème épistémique des Modernes, construit sur un découpage abrupt de la réalité en binaires artificiels tels que le politique/naturel, la culture/nature, le sujet/objet, la conscience/matière, l'actif/passif, ne tient plus la route face aux assemblages hétérogènes, face à la riposte des choses, qui s'affirment avec l'Anthropocène. Le découpage entre sujets et objets opéré par les Modernes, comme le montre Latour, ne parvient jamais tout à fait à honorer la complexité abordée, qui échappe aux essentialismes et aux catégories absolues. Les solutions de géo-ingénierie envisagées en réponse à l'Anthropocène sont considérées par Latour comme une obstination à

⁸⁶ Voir : Bruno Latour, *Face à Gaïa, Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, (Paris : La Découverte, Empêcheurs de penser en rond, 2015) ; Bruno Latour et Heather Davis, « Diplomacy in the Face of Gaia: Bruno Latour in conversation with Heather Davis », dans *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, édité par Heather Davis et Etienne Turpin, (Londres : Open Humanities Press, 2015), 43-55.

⁸⁷ James Lovelock, *The Ages of Gaia: A Biography of Our Living Earth*, (New York: W.W. Norton, 1995).

maintenir le cadre épistémique pourtant étriqué des Modernes, alors mêmes que les circonstances imposent son écroulement :

The point of living in the epoch of the anthropocene is that all agents share the same shape-changing destiny. A destiny that cannot be followed, documented, told, and represented by using any of the older traits associated with subjectivity or objectivity. Far from trying to “reconcile” or “combine” nature and society, the task, the crucial political task, is on the contrary to *distribute* agency as far and in as *differentiated* a way as possible — until, that is, we have thoroughly lost any relation between those two concepts of object and subject that are of no interest any more except patrimonial.⁸⁸

Dans ce même essai, Latour se rapporte au récit Galiléen repris également par Michel Serres dans son *Contrat naturel* au début des années 1990, près d’une décennie avant que l’idée de l’Anthropocène ne prenne forme. Bâillonné par un clergé refusant de laisser sa genèse planétaire déclassée par un système solaire, Galilée est réputé avoir marmonné subversivement « *Eppur si muove!* » (« et pourtant, elle se meut ! ») face à ses détracteurs. Serres reprend la structure narrative de ce récit (un scientifique prophétique faisant face à une autorité, formulant à l’étouffée les faits qui écraseront éventuellement cette même autorité) pour en révéler la teneur contemporaine : un consortium de scientifiques, faisant face à des populations et des gouvernances rébarbatives (en 1990), étalant calmement les faits géologiques qu’ils ne veulent pas entendre. Dans *Le contrat naturel*, Serres modifie la citation de Galilée pour l’adapter au procès contemporain des forces géophysiques : « et pourtant la Terre s’émeut !⁸⁹ » S’appuyant sur Michel Serres, Bruno Latour relate avec ce récit l’agitation de la planète, sous l’effet d’un complexe d’entités vivantes et de forces physiques enchevêtrées les unes avec les autres, de sorte à former un système distribué et stochastique réactif aux abus anthropiques.

⁸⁸ Bruno Latour, « Agency at the Time of the Anthropocene », *New Literary History*, vol. 45, (2014):17.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 2-3.

Anticipé dans des récits philosophiques avant l'heure⁹⁰, l'Anthropocène ne fait pas pour autant l'unanimité sur le plan de son étiquetage épistémique. L'historien de l'art T.J. Demos fait la synthèse des principales critiques à l'égard de la notion d'Anthropocène, et dresse une typologie des alternatives proposées⁹¹. La principale critique concerne probablement le caractère universaliste du terme « anthropocène », sous-entendant que les débalancements de l'écosphère reposent sur les actions d'une espèce dans son ensemble, en dépit des inégalités de pouvoir qui régissent les relations endémiques à cette espèce. Ainsi, dans l'idée de mettre en relief la responsabilité d'une élite occidentale tenant les rênes d'un capitalisme sauvage et pétrolière, Andreas Malm⁹² invente le terme « capitalocène », qui sera ensuite repris et développé par Jason W. Moore⁹³. Cet argument aurait d'ailleurs été pressenti par Karl Marx, qui s'inquiétait du déséquilibre métabolique généré par le système capitaliste et ses modes débridés de production. Il percevait dans ces déséquilibres des points de rencontre entre l'histoire humaine et l'histoire naturelle⁹⁴.

En plus de passer outre aux rapports de force économiques, l'« anthropocène » comme étiquette tend à ignorer les structures coloniales qui persistent dans leur violence culturelle et épistémique. Comme l'expliquent Zoe Todd et Heather Davis, le terme

⁹⁰ Michel Serres vient ici en tête, mais bien avant lui Karl Marx avait pressenti des déséquilibres environnementaux à des échelles transnationales, et donnait des signes, dans sa compréhension dialectique de la nature, d'une possible « riposte des choses » comme aime le dire Bruno Latour.

⁹¹ T.J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, (Berlin: Sternberg Press, 2017).

⁹² Andreas Malm et Alf Hornborg, « The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative », *Anthropocene Review*, (2014): 62-69.

⁹³ Jason W. Moore, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, (Los Angeles: PMPress, 2016).

⁹⁴ John Bellamy Foster, *Marx's Ecology: Materialism and Nature*, (New York: Monthly Review Press, 2000); Peter Sloterdijk, « The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory? », dans *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, trad. Anna-Sophie Springer, édité par Heather Davis et Etienne Turpin, (Londres: Open Humanities Press, 2015), 327-40.

« anthropocène » évite l'intersectionnalité dans son analyse des troubles environnementaux, et fait fi des différentes cosmologies culturelles qui proposent des formes alternatives d'être-au-monde. Sur le plan épistémique, l'Anthropocène fonctionne comme les abus (industrialisation, subjugation, ségrégation, exploitation, uniformisation) que le terme dénonce : en imposant la violence de la standardisation, sous couvert d'universalisme⁹⁵.

Et qu'en est-il du règne non humain dans ce récit parfaitement biaisé du « *self-made human* »? Afin de refléter la réalité contemporaine avec justesse, les discours sur l'Anthropocène se doivent de proposer une relecture posthumaniste de la réalité, c'est-à-dire une interrogation des préceptes humanistes à la lumière de la pensée systémique et de l'écologie. Voilà justement une autre critique souvent relevée à l'égard de la notion de l'Anthropocène, notamment chez Donna Haraway, une critique à laquelle nous sommes ici particulièrement attachés. Si ce concept nous confronte au fait qu'une seule réalité complexe se cache derrière les dualismes modernistes « sujet/objet » et « culture/nature », il peine à se détacher complètement de la surenchère anthropocentrique issue de l'humanisme.

L'humanisme est ici compris comme une vision du monde où tout gravite autour de l'humain, comme tout gravitait autour de Dieu dans la vision théologique qui l'a précédé. L'humanisme cherche à émanciper l'humain de toute forme de tutelle : d'abord de la religion et la superstition — ce qui provoque l'émergence de la rationalité et de l'empirisme —, mais aussi de la nature, en le rendant plus autonome vis-à-vis celle-ci, en le dégageant de tout état de nécessité. L'humanisme se fonde sur la conviction qu'il existe une essence humaine, un trait substantiel irréductible qui

⁹⁵ Heather Davis et Zoe Todd, « On the Importance of a Date, or Decolonizing the Anthropocene », *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, v. 16, n°4, (2017): 761-80.

distingue l'humain du reste de la nature et que René Descartes a identifié comme la dyade corps/esprit.

Ce postulat humaniste de l'exceptionnalisme humain percole jusque dans les schématisations de la théorie de l'évolution ébauchées par Ernst Haeckel, comme nous l'avons vu dans la section précédente. Mais graduellement, le progressisme téléologique implicite dans la compréhension du vivant se fait déloger par les principes d'émergence, de contingence, de hasard et de contamination génétique. Il n'est plus tant question aujourd'hui d'arbre du vivant que de toile du vivant, et cette reconfiguration décentre l'humain de sa position sommitale dans le grand schème de la vie pour le ramener sur le plan transversal d'une complexité rhizomique.

La biologiste et féministe Donna Haraway argumente dans *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016) que le concept de l'Anthropocène devrait céder du terrain à celui, plus éclairé selon elle, du « Chthulucene. » *Cthulhu* est avant tout une créature imaginaire tirée de l'univers de science-fiction de l'auteur américain Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). *Cthulhu* possède une tête de calmar, des tentacules de pieuvre et des ailes semblables à celles d'un dragon. Bref, c'est un assemblage hétérogène, un être profondément hybride et multiple. Si la pensée posthumaniste de Haraway s'ancre au départ dans cette figure⁹⁶, elle s'en éloigne ensuite pour se dissocier de son paternalisme inhérent, et se réfère plutôt à une espèce d'araignée, *Pimoida chthulhu*, nommée d'après la créature imaginaire de Lovecraft. Dans tous les cas, *Cthulhu* fait figure de rencontre avec d'autres formes de vie, qui partagent avec l'humain des histoires de cohabitation, de coévolution, et de symbiose⁹⁷.

⁹⁶ Donna Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene - Staying with the Trouble*, Art & Education, *e-flux / Artforum*, octobre 2014. Consulté le 6 mars 2015. URL : <https://www.artandeducation.net/classroom/video/66322/donna-haraway-anthropocene-capitalocene-chthulucene-staying-with-the-trouble>

⁹⁷ Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, (Burnham: Duke University Press, 2016).

Le « Chthulucène » est ainsi proposé pour décrire notre ère de profonde imbrication avec le vivant et le non vivant, en contrepartie à l'appellation de l'Anthropocène qui fait la surenchère de notre impact anthropique. Il ne fait aucun doute que les processus anthropogéniques ont un impact planétaire. Or depuis le début du vivant, les plus grands réformateurs planétaires ont été et sont toujours les bactéries, les insectes et leurs proches, également en interaction avec une myriade d'autres catégories d'êtres. Aucune espèce n'agit seule, pas même la nôtre. Ce sont les assemblages d'espèces organiques et d'acteurs abiotiques qui font l'histoire — l'humaine comme celle de la nature⁹⁸. On peut comprendre le discours de Haraway comme une variante biosensible, inter-espèces de la théorie acteur-réseau chez Latour.

Au cœur de cette critique se trouve l'impératif du décentrement humain, et ce à plusieurs niveaux. Il s'agit de dissoudre la frontière artificielle séparant la subjectivité humaine des agentivités non humaines, et de les comprendre sur un plan continu (et diversifié) d'intelligence. Il s'agit aussi de dissoudre l'esprit humain dans le monde matériel, de situer les processus de la pensée dans le cadre matériel qui constitue sa condition d'existence. Dorénavant, le monde est compris en termes d'ensembles et de systèmes. De ce point de vue, la cohérence de notre être se dilue dans une diversité et une multiplicité ahurissantes. Comme tout autre phénomène du vivant et du non vivant, les humains sont en fait des amalgames riches et complexes dans une soupe hétérogène d'échanges, de mutations et d'évolution. Comme le dit Maxime Coulombe (même s'il entend par là apporter une critique du posthumanisme), il s'agit, sur le plan ontologique, de faire « entrer dans la mer⁹⁹ » l'humain trop longtemps resté sur la berge à observer/commenter/conceptualiser/analyser la complexité du monde sans s'y

⁹⁸ Donna Haraway, traduit de l'anglais par Frédéric Neyrat, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », *Multitudes*, n°65, (2016): 75-81.

⁹⁹ Maxime Coulombe, « Entrer dans la mer : post-humanité et dissolution du moi », *Cahiers de recherche sociologique*, n°50, (2011): 141-157.

dissoudre pleinement. Les humanistes pleurent cette perte de distinction ontologique entre le fait humain et le monde non humain, tandis que les posthumanistes accueillent comme un éveil de conscience cette dissolution des frontières conceptuelles entre l'humanité et l'animalité, entre le vivant et le non vivant, entre la culture et la nature¹⁰⁰. Comme le dit Donna Haraway en s'inspirant de Scott Gilbert, « We've all always been lichens¹⁰¹ ». Pour parvenir à nous comprendre en tant qu'humains, nous devons entrevoir notre hybridité ainsi que notre hétérogénéité¹⁰².

L'humain n'est donc pas la finalité pensante de la nature, mais une simple itération du vivant parmi une myriade d'autres excentricités de la vie. À ce titre, la journaliste scientifique Amy Maxmen analyse, dans un essai intitulé *Evolution, You're Drunk* (2014), comment l'évolution naturelle s'apparente aux déambulations aléatoires d'un ivrogne : se déployant à tâtons, de façon incertaine, suivant des élans volatils¹⁰³. Sur le cours de millions d'années, les organismes vivants sont tout aussi susceptibles de se simplifier pour mieux survivre que de se complexifier, ce qui démontre que la complexité, cette qualité jugée distinctive de l'humain, ne constitue en rien un « avancement » de la vie.

¹⁰⁰ Frédéric Vanderberghe, « Nous n'avons jamais été humains », *Complexités du posthumanisme : Trois essais dialectiques sur la sociologie de Bruno Latour*, trad. Henri Vaugrand, (Paris : édition de L'Harmattan, 2006), 57-90.

¹⁰¹ Donna Haraway, « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », *e-flux*, n°75, (septembre 2016); Scott Gilbert, Jan Sapp et Alfred I. Tauber, « A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals », *Quarterly Review of Biology*, vol. 87, n°4, (décembre 2012): 325-41.

¹⁰² Cette explication du posthumanisme écologique découle d'une conversation avec l'historienne de l'art Zoë Chan, publiée dans le cadre de l'exposition *Vivre ensemble — The Connections*. Gentiane Bélanger et Zoë Chan, *Vivre ensemble — The Connections*, catalogue d'exposition, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, 2017.

¹⁰³ Amy Maxmen, « Evolution, You're Drunk: DNA studies topple the ladder of complexity », *Nautilus*, v. 3, n°9: Time, (2014): 171.

Cette rupture avec l'anthropocentrisme humaniste se fait sentir dans plusieurs courants théoriques. Déjà dans les années 1990, Michel Serres parlait de la nécessité d'établir un « contrat naturel », afin de mettre en relief l'incomplétude du contrat social de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), au temps des Lumières. Ce « manifeste » (appelons-le ainsi) exprime le fait que nous avons affaire non seulement avec des humains mais aussi des plantes, des animaux, des forces physiques, des objets, des technologies, des intelligences artificielles, bref avec tout ce qui forme la totalité ouverte de notre monde¹⁰⁴. Et tandis que nous nous acharnons entre nous pour le monopole du pouvoir politique et économique, nous nous enlisons dans la destruction environnementale comme les deux adversaires en train de se battre dans un champ de boue, dans l'œuvre picturale *La Rixe* (1819-1823) de Francisco de Goya, servant de prologue au texte de Serres. Chaque riposte enfonce un peu plus les duelistes dans les sables mouvants, tout comme chaque instant où nous bafouons le contrat naturel nous enfonce dans la vase de notre propre déclin.

Dans un ordre d'idées analogue, Isabelle Stengers a forgé le concept de « cosmopolitique » afin d'envisager la manière dont les êtres organisent leur milieu dans le sens d'une convergence entre l'humain et le non humain¹⁰⁵. Et en nous sommant de réfléchir le monde « après la nature¹⁰⁶ », Timothy Morton propose que l'on aborde le réel en termes d'« hyperobjets¹⁰⁷ », soit des entités complexes et distribuées comportant des attributs systémiques, dans lesquels la culture et la nature se retrouvent irrémédiablement enchevêtrés.

¹⁰⁴ Michel Serres, *Le contrat naturel*, (Paris : Éditions François Bourin, 1992).

¹⁰⁵ Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques*, (Paris : La Découverte; Les Empêcheurs de penser en rond, 1997). Ce livre est en 7 volumes et contient : *La guerre des sciences ; L'invention de la mécanique ; Thermodynamique : la réalité physique en crise ; Mécanique quantique : la fin du rêve ; Au nom de la flèche de temps : le défi de Prigogine ; La vie et l'artifice : visages de l'émergence ; Pour en finir avec la tolérance*.

¹⁰⁶ Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, (Cambridge: Harvard University Press, 2007).

¹⁰⁷ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the end of the World*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

Ces trajectoires théoriques sont autant de façons de s'en prendre à un humanisme replié sur l'intersubjectivité humaine, et d'ouvrir le dialogue avec tout ce qui déborde de l'humanité. Comme nous le verrons dans les chapitres subséquents, ces trajectoires habitent présentement les discours sur l'art, tout comme elles font surface dans les œuvres des artistes et des collectifs contemporains BGL, T&T, Mark Dion, Spurse et World of Matter.

CHAPITRE II

LE TOURNANT MATÉRIEL DANS LES THÉORIES ACTUELLES DE L'ART

Nous retrouvons dans l'histoire de l'art plusieurs manifestations de la culture matérielle et de son rôle incontournable dans l'explication épistémologique de la nature. Ces manifestations ont des résonances dans l'art contemporain, si nous pensons à l'influence du cabinet de curiosité et des pratiques de collection et de systématisation qui en découlent (notamment les divisions disciplinaires embryonnaires du *naturalia*, de l'*artificialia* et du *scientifica*) dans le travail de Mark Dion. Une compréhension matérialiste et systémique de la nature implique par ailleurs un rapport à la culture matérielle qui excède la critique du consumérisme¹⁰⁸, et encourage des esthétiques qui prennent en considération la dimension artéfactuelle du monde. Les pratiques artistiques qui sondent la nature au-delà des relents idéalistes du beau, du pastoralisme et du sublime, telles que celles de Spurse et World of Matter, coupent court aux constructions de l'esprit imposées à l'environnement et soulignent la complexité relationnelle entre la praxis humaine, les objets culturels et les processus naturels. Les mouvements artistiques centrés sur la production ou le remaniement d'objets, notamment chez T&T, BGL et Mark Dion, restituent pour leur part le cadre matérialiste constitutif du social, de la pensée et de nos structures épistémologiques. De tels exemples démontrent que l'histoire de l'art contribue activement au discours matérialiste, tant sur le plan de la philosophie que de la culture matérielle.

¹⁰⁸ Je pense en particulier aux événements contestataires de mai 68, à l'essai *La société de consommation* de Jean Baudrillard (1974) et à l'émergence d'un discours écologique populaire aux États-Unis, en lien avec une posture critique à l'égard de la consommation de masse, débridée depuis l'après-guerre.

2.1 Culture matérielle

La culture matérielle comme champ d'études émerge vers le tournant des années 1980 et regroupe différentes perspectives disciplinaires qui abordent, en aval du matérialisme philosophique, la portée du monde matériel dans sa dimension artéfactuelle. Comme l'explique le sociologue Daniel Miller, la culture matérielle est d'abord concernée par l'interconnexion entre la production matérielle et le développement des pratiques sociales et des idéologies dominantes, en réaction aux sciences sociales des années 1970-1980 qui, sous l'influence du tournant linguistique dans les disciplines humanistes, tendent à négliger la dimension matérielle du monde en la présumant subordonnée à la pensée¹⁰⁹. Bill Brown décrit les répercussions de cette transition matérialiste en art contemporain dans les termes suivants :

[I]t comes as no surprise that objects (circa now) have had their revenge against [the empty threat of dematerialization]; that the plastic arts enjoy a new notoriety; that objects are—hey—everywhere; that various modes of sculpture, installation, refabrication, accumulation, constellation, etc. fill our galleries, museums, and art exhibitions.¹¹⁰

Si la culture matérielle se concentre essentiellement sur le traitement artéfactuel de la matière, il n'en demeure pas moins que ses fondements prennent racine dans le matérialisme philosophique et dans sa compréhension des dynamiques naturelles en coévolution avec le développement des pratiques culturelles. C'est cette convergence des fondements entre le matérialisme philosophique et la culture matérielle que ce chapitre entend faire ressortir, notamment en référant aux développements actuels de la pensée matérialiste dans divers champs connectés sous l'étendard de la culture matérielle.

¹⁰⁹ Daniel Miller, « Why Some Things Matter », *Material cultures: Why Some Things Matter*, édité par Daniel Miller, (Chicago: UCL Press, 1998), 3.

¹¹⁰ Bill Brown, « Anarchéologie: Object Worlds & Other Things, Circa Now », *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, édité par Dieter Roelstraete, (Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago; Chicago University Press), 253.

La culture matérielle est en quelque sorte une métacatégorie qui chevauche différentes disciplines concernées, d'une manière ou d'une autre, par la matérialité du monde. Ce découpage plus large traduit une volonté de réinstaurer des échanges transdisciplinaires sur un terrain de recherche commun, et ainsi combler les fossés épistémologiques creusés par la spécialisation du savoir¹¹¹. Il est commun de voir travailler ensemble, sous l'étendard de la culture matérielle, des archéologues, des anthropologues et des muséologues, mais aussi des sociologues, des historiens, des psychanalystes, des philosophes et, bien entendu, des théoriciens de l'art. Si une branche de la culture matérielle s'arrête sur des questions pratiques et concrètes, liées à la conservation et à la restauration du patrimoine, ou encore aux collections et à leur gestion, elle englobe aussi des approches qui empruntent à la philosophie et rejoignent les problématiques négociées par le matérialisme philosophique.

2.1.1 Regards différés sur la marchandise et la consommation

En ce qui concerne les fondements de ce champ de connaissance, l'anthropologue Arjun Appadurai a édité un livre phare, aujourd'hui considéré comme un pilier théorique de la culture matérielle. *The Social Life of Things* (1986) resitue la compréhension des objets dans un champ de circulation beaucoup plus large que l'usuel rapport fétichisant instauré par la consommation de masse¹¹². Sans dénigrer la

¹¹¹ « Material culture studies are the totality of approaches to all kinds of materiality and the interaction with, and influence on, humans, and vice-versa. In other words, it is the study of the social world with an emphasis on constraints and possibilities created by material factors; material culture is the medium through which human interaction and socialisation takes place. [...] Approaching the world through material culture studies is an incorporative approach aiming to both transcend and break down disciplinary hindrances ». Fredrik Fahlander et Terje Oestigaard, « Material Culture and Post-Disciplinary Sciences », *Material Culture and Other Things: Post-disciplinary studies in the 21st century* édité par Fahlander et Oestigaard, *Gotarc. Série C. n°61* (2004):1-19. https://oestigaard.files.wordpress.com/2011/08/fahlander_oestigaard.pdf

¹¹² Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

dimension capitaliste qui régit les structures de production, la circulation des produits et les modes de consommation, Appadurai complexifie ce portrait en multipliant les perspectives et en soulignant une myriade d'autres formes de relations à l'objet qui saturent le quotidien et traversent les cultures. Il découle de ce regard exhaustif une reconnaissance du rôle central que jouent les choses, les matières et les artefacts dans la constitution de notre socialité, ou encore, pour reprendre l'anthropologue Christopher Tilley, l'importance du monde physique et des artefacts dans la matérialisation des identités¹¹³. Appadurai positionne en quelque sorte le matérialisme non pas comme une pratique consumériste aux effets réducteurs pour les relations humaines, mais comme un catalyseur de liens sociaux qui ne peuvent prendre forme en dehors de leur contexte matériel.

Dans une lignée de pensée analogue, la sociologue Michelle Dobré soutient que toute forme de « résistance ordinaire » par rapport à la consommation de masse doit reposer sur une reconnaissance de la consommation comme « centre matériel de la vie quotidienne », sans quoi la vie ne peut être pratiquée. Le plus grand obstacle actuel à cette forme de résistance est peut-être la propension générale à associer systématiquement toutes formes de consommation à un état de « complaisance irréfléchie », pour ne pas dire de dépendance infernale¹¹⁴. Mais à un niveau plus fondamental, la consommation s'accorde à l'acte fondamental de vivre et incarne notre connexion au monde matériel. Il ne s'agit donc pas de cesser de consommer, mais de penser la consommation autrement, de l'intégrer de manière plus cohérente aux dynamiques écosystémiques et de restaurer sa charge créative. Comme le détaille l'analyse du corpus en deuxième partie de thèse, les artistes contemporains mettent en

¹¹³ Christopher Tilley, « Materializing identities: An introduction », *Journal of Material Culture*, n°16, (Décembre 2011): 347-357.

¹¹⁴ Michelle Dobré, *L'écologie au quotidien : éléments pour une théorie sociologique de la résistance ordinaire*, (Paris : édition de L'Harmattan, 2002), 31-35.

pratique cette approche tactique ¹¹⁵ en abordant la consommation. C'est particulièrement le cas avec T&T et BGL, dont le travail se range très souvent du côté de la postproduction, laquelle est décrite par Nicolas Bourriaud comme une attitude de résilience contemporaine vis-à-vis de la surabondance des images et des artéfacts¹¹⁶.

L'historienne de l'art Johanne Sloan désenclave plus encore la portée de la marchandise en faisant ressortir comment certains artistes contemporains comme BGL grappillent et refaçonnent — nous pourrions dire qu'ils métabolisent — des objets dans des assemblages dont la portée ontologique excède l'aura culturelle des artéfacts d'origine, dans une tentative « d'interroger les circonstances matérielles de la vie de tous les jours¹¹⁷ ». Comme l'observe Sloan : « bien que le statut de marchandise soit celui du type d'objet paradigmatique dans le contexte capitaliste, les objets peuvent l'acquérir ou le perdre¹¹⁸ ». Des objets culturellement déterminés et inscrits dans une logique consumériste peuvent, selon les circonstances, basculer du côté des choses désuètes, défectueuses, fatiguées, masquées par l'usure, et devenir mystérieux. Bref, les artéfacts instrumentalisés dans une logique marchande sont toujours, à quelques étapes sémantiques près, sur le point de devenir des matières indéfinissables, ambiguës et ontologiquement floues. S'appuyant sur la *Thing Theory* échafaudée par Bill Brown

¹¹⁵ Dobré s'inspire directement de la tactique de Michel de Certeau pour développer sa théorie de la résistance ordinaire. De Certeau décrit les tactiques comme suit : « Ces styles d'action interviennent dans un champ d'action qui les régule à un premier niveau [le consumérisme ambiant, par exemple], mais ils y introduisent une façon d'en tirer parti qui obéit à d'autres règles et qui constitue comme un second niveau imbriqué dans le premier. Assimilables à des *modes d'emploi*, ces "manières de faire" créent du jeu par une stratification de fonctionnements différents et interférents. » Michel de Certeau, « Faire avec : usages et tactiques », 51.

¹¹⁶ La compréhension *productive* de la consommation promulguée par Dobré se rapproche en effet de l'attitude artistique décrite par Nicolas Bourriaud comme la « postproduction », et qui intègre la consommation à la production à travers la reprise créative de matériel culturel. Voir : Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, (Paris : Les Presses du réel, 2004).

¹¹⁷ Johanne Sloan, « Objets courants, matériaux emblématiques », *La triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2011).

¹¹⁸ *Ibid.*

que nous avons vu au chapitre précédent¹¹⁹, Sloan localise dans cet état insituable de la matière, dans cet entre-deux si souvent recherché en art contemporain, une riche potentialité : « Dans ces conditions inhabituelles, tout se passe comme si la matérialité nouvellement affranchie cherchait une nouvelle façon d'être objet¹²⁰ » à l'image d'un électron libre qui chercherait à se stabiliser de nouveau dans l'agglomération d'un nouvel atome. Cette reconnaissance de l'agentivité de la matière prend assise dans la sociologie des objets de Bruno Latour¹²¹, tout particulièrement lorsque Sloan affirme : « [P]our interagir véritablement avec des objets, nous devons prendre conscience du fait que ces choses que nous touchons, manipulons, déplaçons et sur lesquelles nous nous reposons, laissent inévitablement une empreinte "morphique" sur notre corps et notre psyché¹²². »

2.1.2 La riposte des choses

Probablement sous l'influence de l'archéologie et de l'anthropologie, la culture matérielle prend généralement pour objet d'étude principal la projection et la propagation de valeurs sociales à travers la production, la consommation et la manutention d'objets culturels. Autrement dit, ce champ de connaissance a souvent tendance à valoriser le monde matériel en tant que support de nos structures sociales. Le travail de Carl Knappett est représentatif de cette tradition qui maintient une distinction ontologique entre le sujet et l'objet, le potentiel d'action étant strictement

¹¹⁹ Bill Brown, « Thing Theory » *Critical Inquiry*, n°28, (automne 2001): 1-16.

¹²⁰ Johanne Sloan, *Op. cit.*

¹²¹ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, trad. Nicolas Guilhot, (Paris : La Découverte, 2006).

¹²² Johanne Sloan, *Op. cit.*

limité aux subjectivités humaines dans ses théories¹²³. La culture matérielle démontre indéniablement qu'elle porte le legs de la tradition matérialiste, et elle sert même de relais pour un retour en force du point de vue matérialiste en philosophie à ce jour. Cet apport aux développements néomatérialistes actuels ne laisse cependant pas la discipline indemne, qui est appelée à reconnaître ses propres limites.

Progressivement, la culture matérielle s'ouvre à la « riposte des choses » sous l'influence de penseurs comme Bruno Latour, c'est-à-dire que la réalité sociale en vient peu à peu à être comprise comme ne relevant pas de la rencontre de subjectivités et d'objets préexistants. Le travail de l'esprit et le champ social sont fondamentalement enchevêtrés avec le monde matériel, avec la technique, avec le temps et la mémoire, avec une spatialité éclatée. L'action ou la pratique est toujours distribuée, et les entités impliquées, qu'elles soient objets ou sujets, sont toujours dépassées par celle-ci, influencées par elle, constituées à travers elle.

Dans la lignée des discours cherchant à outrepasser les limites de la culture matérielle, la sociologue Elizabeth Shove prend appui sur Bruno Latour en observant que les choses et les objets liés à la consommation ont une implication directe dans l'émergence, la persistance et la disparition de pratiques quotidiennes. Du point de vue de Shove, les théories de la consommation doivent délaissé les questions d'acquisition pour accorder plus de place aux usages, aux pratiques et aux productions culturelles, en vue de rendre visible le travail, les compétences et les relations sociales qui s'y rattachent. Shove définit le social non en termes de discours, de structures mentales ou d'interactions, mais en termes de pratiques. Puisque toute forme de pratique implique

¹²³ Voir entre autres : Carl Knappett, « The Affordances of Things: A Post-Gibsonian Perspective on the Relationality of Mind and Matter », *Rethinking Materiality: The Engagement of Mind with the Material World*, édité par Elizabeth De Marrais et al., (Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2004), 43–51.

nécessairement la consommation et l'utilisation de substances matérielles, le monde des choses et des matières comporte un rôle constitutif dans l'actualisation du social¹²⁴. Shove relève deux postures différentes à l'égard des objets et leur potentiel d'action. Une perspective soutient que les objets configurent leurs utilisateurs en dictant des comportements d'usage spécifiques, tandis que l'autre considère plutôt que les objets et les technologies sont appropriés et intégrés à des fins singulières, dans des motifs d'usage préexistants. Shove situe la réalité quelque part entre ces deux perspectives, dans un rapport mutuel de formation des identités, des comportements et des valeurs d'usage. Ainsi la réalité se compose de complexes d'artéfacts, de compétences et de conventions qui forment des dynamiques toujours émergentes de pratiques quotidiennes¹²⁵.

En considérant la dimension coconstitutive des assemblages d'objets et de sujets et le potentiel productif de la consommation, il devient envisageable pour qui—ou quoi—que ce soit de faire émerger des valeurs et des manières écologiques d'être au monde à même la profusion matérielle à portée de main. C'est notamment le cas des artistes et des artefacts qui nous concernent ici. Ceci ranime la pertinence de la posture du bricoleur, empruntée à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss¹²⁶, et des tactiques du quotidien chez Michel de Certeau¹²⁷ que nous considérons en tant qu'outils conceptuels pour aborder la culture matérielle dans sa pleine complexité relationnelle. Par l'inventivité contingente dont ils font preuve dans leur travail, les collectifs BGL et T&T font preuve d'exemplarité en matière d'appropriation, de détournement, de recyclage, de grappillage et de bricolage culturel. Leur travail sera analysé plus longuement sous l'angle de la figure du bricoleur et des tactiques du quotidien dans le troisième chapitre.

¹²⁴ Elizabeth Shove et al., *The Design of Everyday Life*, 12-14.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁶ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, (Paris : Plon, 1962).

¹²⁷ Michel de Certeau, « Faire avec : Usages et tactiques », 50-68.

L'essor de la culture matérielle en contrepoint au tournant linguistique précédemment dominant en sciences sociales, et le tournant matériel en art contemporain à la suite de sa supposée « dématérialisation » conceptuelle, amènent Bill Brown à poser l'observation suivante : « If, then today's interest in objects can sound like the return of the suppressed [...] you might begin wondering and worrying about the obsolescence of the... subject¹²⁸. » La sociologie des objets de Bruno Latour prend précisément cette tangente. Fervent défenseur de l'importance de la culture matérielle dans la configuration du social, Latour propose de travailler avec la notion d'interobjectivité à la place du concept d'intersubjectivité¹²⁹. Il soutient notamment que les artefacts qui meublent le quotidien constituent les fondements de la société et ne peuvent être réduits à la refléter (et encore moins en être simplement le produit), comme si cette dernière résidait ailleurs et se composait d'une autre matière¹³⁰. Cette pensée Latourienne a laissé sa marque sur les théoriciens de la technologie, comme en atteste ce commentaire de Roger Malina dans le cadre d'une réflexion sur les terrains partagés par l'art et la science : « shared technologies entrain shared epistemologies and ontologies, reminding us of the arguments of both actor-network theory in the social sciences and embodied cognition¹³¹ ».

Ainsi, pour Latour comme pour Shove, il n'est pas plus satisfaisant d'adhérer à un modèle de pensée hylémorphique et de prétendre informer la matière (autrement inerte et passive) unilatéralement, qu'il est simpliste de réduire la complexité du social à un

¹²⁸ Bill Brown, « Anarchéologie: Object Worlds & Other Things, Circa Now », *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, 254.

¹²⁹ Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », *Objets et mémoires*, 37-57.

¹³⁰ Bruno Latour, «When Things Strike Back: A Possible Contribution of 'Science Studies' to the Social Sciences», 113.

¹³¹ Roger F. Malina, « Art-Science: An Annotated Bibliography », *Art Journal*, v.75 n°3 (Automne 2016):64.

simple déterminisme matériel et de croire que les comportements seraient entièrement prescrits par les objets. La richesse du *socius* se localise dans un entredeux foisonnant, où les jeux d'influence se forment et se déforment à travers l'articulation d'agents hétérogènes en formations hybrides¹³².

2.1.3 Nature seconde, seconde nature

Le théoricien du design Ezio Manzini s'intéresse pour sa part au statut ambivalent attribué à l'artificialité du monde artéfactuel. Comme il l'explique :

[L'artificiel] évoque presque toujours quelque chose de faux ou, dans la meilleure des acceptions, le succédané d'une qualité vraie qui résiderait ailleurs : du côté de la "naturalité". [...] Dans le langage courant, cette acception du terme et la polarisation entre naturel et culturel qui s'ensuit semblent, grosso modo, fonctionner. [...] Mais, dès qu'on va plus loin, dès qu'on essaie d'utiliser ces termes pour comprendre notre monde en profondeur et avec précision, on s'aperçoit que cette polarité, loin d'apporter le moindre éclaircissement, complique et mélange les problèmes.¹³³

Manzini met en lumière ici l'impossibilité pour l'humain d'agir en dehors de l'artificialité, cette dimension lui étant propre. Il espère ainsi faire sentir l'impasse que représente la dichotomie nature/artifice, puisque « pour l'homme, produire de l'artificiel est une activité totalement naturelle¹³⁴ ». Il souligne aussi l'illusion anthropocentrique contenue dans l'assertion négative que l'artificiel colonise et remplace progressivement le naturel. Un simple transfert d'échelle vers l'infiniment petit ou l'infiniment grand (échelles infiniment plus riches en possibilités que l'échelle humaine) suffit pour retrouver la nature dans toute sa complexité processuelle et sa capacité d'action sur notre monde. L'artificiel, aussi envahissant peut-il paraître,

¹³² Elizabeth Shove et al., *The Design of Everyday Life*, 6-8.

¹³³ Ezio Manzini, *Artefacts : Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*, (Paris : Centre Georges Pompidou, 1991), 43.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 44.

s’imbrique et appartient à un système de relations autrement plus vaste en relation avec la nature. L’artificiel repose sur le naturel comme condition d’existence, et la prétendue frontière qui sépare les deux s’efface au fur et à mesure que l’on s’en approche pour l’étudier. Ce que Manzini qualifie comme notre condition de « démiurge faible » démontre la mesure dans laquelle notre contrôle des développements techniques que nous engendrons est partiel, faisant de l’artificiel une seconde nature qui nous dépasse elle aussi : complexe, multivalente, contingente, sauvage par le fait qu’elle nous échappe¹³⁵. Cette « seconde nature » fait écho aux sciences naturelles en quittant l’échelle humaine, qui a historiquement constitué l’unité de mesure des instruments et des prothèses. Elle devient effective à d’autres échelles spatiales et selon d’autres temporalités, notamment dans les nanotechnologies, la génétique et les changements climatiques.

C’est précisément ce décentrement par rapport à l’échelle humaine qui donne à la technique un caractère « sauvage », qui la place en analogie avec les microphénomènes et macrophénomènes naturels : le temps géologique, le temps atomique, l’échelle quantique, l’univers cosmique, etc. L’expérience de la nature en est une de décentrement, et à son image, l’entreprise artéfactuelle en vient à influencer et à déloger l’humain. C’est aussi cette impondérabilité de l’artificiel qui ressort aujourd’hui comme l’un des actants impliqués dans la déferlante environnementale de l’Anthropocène. Les géologues Colin Waters et Jan Zalasiewicz qualifient cette agentivité de l’artificiel par le terme de « technosphère » :

One way to think this terrain is through the technosphere concept, being a new “system” of the earth, related to and emerging from the biosphere, lithosphere, hydrosphere, and atmosphere, with its own emergent properties and dynamics. Humans and their social structures are part of the technosphere—perhaps more caught up within its momentum than constructing and directing it—as are all of our technological constructs and the waste products spilling out of these.¹³⁶

¹³⁵ *Ibid.*, p. 52-53.

¹³⁶ Colin Waters et Jan Zalasiewicz, « The Anthropocene and its “Golden Spike” », *Anthropocene*, (Toronto: Art Gallery of Ontario & Goose Lane Editions, 2018), 40.

Ce décentrement que décrivent Manzini, Waters et Zalasiewicz, relativisant l'emprise humaine sur les artefacts et accordant une influence aux objets à l'égard des subjectivités, s'apparente à la pensée du sociologue Bruno Latour. Il importe donc de faire comprendre le rôle actif des choses, des objets, des technologies et des matières de toutes sortes dans l'écologie globale de nos échanges avec l'environnement et au sein de notre propre développement identitaire. Bien plus que de simples médiateurs, les objets influent et dirigent la nature de nos rapports à l'environnement, tout comme ils agissent sur la compréhension que nous nous faisons du naturel et de nous-mêmes.

2.2 Postproduction et recyclage culturel

Le principe de seconde nature développé par Ezio Manzini s'inscrit dans un horizon de concepts informés par une compréhension particulière du monde—une compréhension marquée par la saturation matérielle, la densification sémantique, symbolique et communicationnelle, et un certain embourbement artefactuel. Face à ce phénomène, parfois qualifié d'hyperréalité, plusieurs postures postmodernes sont proposées. Certains penseurs comme Frederic Jameson soulignent les effets de cette intense médiation dans l'abdication et l'aliénation découlant vers une forme de schizophrénie sociale¹³⁷. Sur une note plus optimiste, le théoricien de l'art et commissaire d'exposition Nicolas Bourriaud met plutôt en relief une approche qu'il qualifie de « postproduction », et qu'il définit comme un outil de résilience face à la saturation, comme un compas permettant de s'orienter au sein de ce marasme symbolique, bref, comme un traceur de sens permettant de participer singulièrement à cette intense

¹³⁷ Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham: Duke University Press, 1992).

circulation d'informations. Pour reprendre une expression de Bourriaud : « l'art ne déprogramme que pour mieux pouvoir reprogrammer par la suite¹³⁸ ».

Bourriaud place sous l'égide de la postproduction toutes les pratiques artistiques basées sur une manipulation de matériel préexistant, pouvant être issues de la culture populaire, de l'histoire de l'art ou des structures sociales. Il ne situe pas ce concept en opposition à la production « originale », qui consiste à concevoir et à créer à partir de matière première, mais bien en relation de palimpseste avec cette dernière. En d'autres mots, Bourriaud conçoit la postproduction comme une strate productive ajoutée à des formes déjà existantes, affectant par le fait même leur signification culturelle. Il ne s'agit pas tant de déconstruire ou de critiquer la production tel qu'entendu précédemment que de faire (mieux) avec, en décuplant sa portée sémantique à travers une remise en circulation. Cette approche sous-tend une éradication de la distinction entre consommation et production, en ce que la postproduction engendre de nouvelles avenues discursives à travers la consommation (productive) de formes culturelles disponibles.

Tel qu'il est décrit par Bourriaud, le concept de postproduction découle en grande partie du principe du *readymade* de Marcel Duchamp, notamment de son usage de la consommation comme mode de production, ainsi que de sa propension à insérer un objet dans de nouveaux contextes, tel un protagoniste qui changerait de trame narrative. Avec le principe du *readymade* de Duchamp, le détournement situationniste semble constituer un second pilier artistique important pour la postproduction. L'idée situationniste du détournement implique le glissement sémantique d'une forme culturelle par son utilisation subversive, sans qu'une appropriation (dans le sens d'en réclamer la propriété) n'en découle pour autant. Bourriaud s'appuie entre autres sur

¹³⁸ Nicolas Bourriaud, *Postproduction—La culture comme scénario : Comment l'art reprogramme le monde contemporain*, (Paris : Les Presses du Réel, 2004), 72.

Michel de Certeau pour connecter cette tactique particulière à une esthétique du quotidien. Il souligne le potentiel de chaque individu à mener une production culturelle singularisée, par son usage personnalisé des formes culturelles et des biens marchandés. En ce sens, la postproduction de Bourriaud est un mode (certains diront une tactique) d'engagement critique à la question de la consommation, comme nous l'avons vu dans le travail d'Elizabeth Shove précédemment.

Bourriaud ancre par ailleurs son concept de postproduction dans le contexte de la culture de masse à l'aide d'analogies populaires, les principales étant celle du DJ ou du programmeur ainsi que le motif (non) organisationnel du marché aux puces. Le travail d'échantillonnage du DJ suggère un emprunt non appropriatif de matériel, contrecarrant de la sorte l'idée de propriété pour plutôt cultiver un partage collectif de données culturelles. La création passe aujourd'hui par la recombinaison, la reconsidération, le déplacement sémantique et la reconfiguration de formes et de produits utilisés comme autant de chaînons dans une suite sémiotique changeante. Le marché aux puces symbolise quant à lui la condensation des traces culturelles et leur disposition à nourrir un processus de recyclage discursif et matériel. Le marché aux puces reflète aussi un nouveau rapport à l'histoire, dont les diverses composantes historicisées sont traitées comme autant de données disparates au sein d'un vaste réseau d'archives, ou mieux encore, comme un étonnant cabinet de curiosité incessamment retravaillé. La notion de postproduction se manifeste donc, entre autres, par des pratiques artistiques centrées sur le travail d'archivage, la recherche, ainsi que par toutes autres formes de configuration du savoir. Bourriaud qualifie notamment les artistes de la postproduction de « sémionauts », en ce qu'ils naviguent sur les strates sémantiques d'un univers culturel collectif.

En traitant l'histoire comme un palimpseste où les strates narratives s'imbriquent les unes aux autres en un prolongement indéfini de contributions et d'interprétations, le concept de postproduction désamorçe la logique moderniste fondée sur une progression

linéaire et évolutive. La postproduction présente plutôt un mode de résistance face aux idéologies dominantes en cultivant l'hétérogénéité narrative. En jouant sur la forme des scénarios collectifs dominants, les artistes remettent en cause leur inéluctabilité et leur immuabilité, pour plutôt faire ressortir leur précarité dans les mains d'un protagoniste subversif. Entre autres tactiques, le « *remake* » véhicule ainsi l'idée de « faire avec » un motif de fond (parfois générique ou hégémonique) sur lequel sont accolées différentes trames singulières (potentiellement subversives) à chaque nouvelle reprise du motif. La postproduction déplace, détourne les arrangements sémantiques en de nouvelles configurations, réintroduisant par le fait même la multiplicité et la possibilité dans un circuit autrement fermé.

À partir de ce concept, il n'existe aucun doute possible sur l'allégeance du concept de postproduction à la figure du bricoleur¹³⁹ et aux tactiques du quotidien¹⁴⁰. Cette filiation est analysée de façon plus approfondie dans le troisième chapitre, centré sur les pratiques artistiques des collectifs BGL et T&T. La postproduction participe aussi d'un intérêt plus large pour le recyclage matériel et culturel en art contemporain. Comme l'explique l'historienne de l'art Bénédicte Ramade, la réhabilitation matérielle concerne autant les artistes aux convictions environnementales que d'autres, « davantage attirés par la matérialité du déchet », et participe aussi d'une volonté commune de « laisser les discours ouverts, sans morale et sans conclusion¹⁴¹ ». En contrepoint au « sémionaute » de Bourriaud, Ramade dénote une sensibilité avant tout matérialiste dans la pratique artistique du recyclage :

Des artistes emploient des matériaux récupérés davantage pour en éprouver les propriétés que leur portée symbolique. Une approche « matériériste » qui, si elle n'oblitére pas la lecture verte, cherche une autre vérité à travers des procédures d'assemblage, de transformation, de déplacement.¹⁴²

¹³⁹ Claude Lévi-Strauss, *Op. cit.*

¹⁴⁰ Michel de Certeau, *Op.cit.*

¹⁴¹ Bénédicte Ramade, *Rehab : L'art de re-faire*, (Paris : Gallimard, 2010), 3.

¹⁴² *Ibid.*, p. 5-6.

Un tel penchant pour une matérialité labile, sémantiquement ouverte et remaniable habite sans contredit la pratique de BGL, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

2.3 L'art au prisme de la géologie et de l'archéologie

L'ascendance actuelle du paradigme scientifique et culturel de l'Anthropocène est reçue par bon nombre de penseurs culturels, parmi lesquels figurent Heather Davis et Etienne Turpin, comme un appel à resituer notre présent industrialisé au sein de schèmes temporels évolutionnistes et géologiques, lesquels ont des ramifications lointaines dans le présent comme dans le futur¹⁴³. Dans un ouvrage intitulé *Making the Geologic Now*, la théoricienne des médias Elizabeth Ellsworth et l'artiste Jamie Kruse s'intéressent aux échos géologiques dans la vie quotidienne et dans les pratiques culturelles. Si la géologie est normalement associée au temps profond de la terre, Ellsworth et Kruse démontrent comment ces forces laissent leur empreinte sur le présent et façonnent nos contextes culturels de manière insoupçonnée :

[I]t seems impossible to downplay any longer the reality that assemblages of human technologies and the earth's dynamic geo-materialities can, and do, act back upon us in wildly unpredictable ways. [...] [T]he effects of our tools, designs and desires ramify into deep geologic futures. [...] [T]hose futures pass directly through and dramatically rearrange human lives. There seems to be a growing sense that architectures, infrastructures, and artworks will risk being irrelevant at best, dangerous at worst, if their designers and makers don't take this newly salient reality into account and recalibrate their work.¹⁴⁴

¹⁴³ Heather Davis et Etienne Turpin, « Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction », 6.

¹⁴⁴ Elizabeth Ellsworth et Jamie Kruse, « Introduction », *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, édité par Elizabeth Ellsworth et Jamie Kruse, (Brooklyn:

Ce constat n'est pas nouveau, si nous nous rapportons à la « géologie abstraite » de l'artiste américain Robert Smithson (1938-1973), que le philosophe Etienne Turpin ne manque pas de situer comme un acteur et un penseur précurseur de l'Anthropocène¹⁴⁵. Selon lui, Smithson comprend et apprécie la nature dans sa temporalité géologique. Les écrits de l'artiste insistent sur le caractère syncopé de l'évolution de la nature, avec une certaine envergure catastrophiste¹⁴⁶. Au cœur de sa compréhension de la nature se trouvent les principes d'entropie et du chaos, ce qui amène Smithson à refuser toute forme d'explication téléologique afin de chercher plutôt à mettre en évidence le caractère accidentel des processus naturels. Les écrits de Smithson communiquent une compréhension processuelle de la nature, insaisissable dans son devenir constant, ponctuée de perturbations et de seuils de rupture : « A consciousness of mud and the realms of sedimentation is necessary in order to understand the landscape as it exists¹⁴⁷ ». Smithson a aussi généralement pris soin d'intervenir dans des paysages profondément affectés par des activités industrielles lourdes, comme par l'extraction minière, les bases militaires, les aéroports, les gravières et les friches ferroviaires, entre autres. Il a fait en sorte qu'une reconnaissance de ces activités passe par son travail.

Cette conception non linéaire, contingente et un brin catastrophiste du naturel situe Smithson en opposition à l'écologisme de son temps, celui-ci étant fortement appuyé sur des idéaux pastoraux. Le principe d'entropie impliquant entre autres l'irréversibilité

Punctum Books, 2012), consulté le 13 novembre 2019 sur https://geologicnow.punctumbooks.com/intro_Ellsworth+Kruse.php

¹⁴⁵ Etienne Turpin, « Robert Smithson's Abstract Geology: Revisiting the Premonitory Politics of the Triassic », dans Elizabeth Ellsworth et Jamie Kruse, *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, édité par Elizabeth Ellsworth et Jamie Kruse, (Brooklyn: Punctum Books, 2012), consulté le 13 novembre 2019 sur https://geologicnow.punctumbooks.com/intro_Ellsworth+Kruse.php

¹⁴⁶ Voir notamment son entrevue avec Allison Sky : Robert Smithson, « Entropy Made Visible (1973) », *Robert Smithson: The Collected Writings*, édité par Jack Flam, (Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1996), 301-309.

¹⁴⁷ Robert Smithson, « Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape », *Robert Smithson: The Collected Writings*, édité par Jack Flam, (Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1996), 170.

du cours naturel des choses, Smithson affiche un scepticisme profond envers toute tentative de restauration d'une soi-disant essence originare de la nature. Ses œuvres comme *Spiral Jetty* (1970) (fig. 2.1), *Partially Buried Woodshed* (1970) (fig.2.2) ou encore le projet avorté *Island of Broken Glass* (1969) se fondent au contraire sur une nature en perpétuel devenir, et cherchent à investir ses processus comme médium artistique. Smithson accorde ainsi à l'art le même potentiel qu'il accorde aux activités industrielles, soit celui de devenir un agent géomorphologique anthropique agissant aux côtés des processus naturels d'érosion, de dissolution, de corrosion et de précipitation. Cette compréhension géologique du naturel et de la place qu'y occupe l'humain est présentée comme un jalon principal de l'expression écologique actuelle, dans la société en général et dans les pratiques artistiques en particulier¹⁴⁸. Dans cette perspective manifestement matérialiste, les impacts humains sur l'environnement participent au devenir de la nature, à titre de vecteurs internes de changement.

Le cas de Smithson présage les discours néomatérialistes et la pensée systémique qui servent d'assise aujourd'hui au concept de l'Anthropocène. Dans son sillage, nombreux sont les artistes et les penseurs contemporains qui abordent la culture contemporaine à partir de son ancrage dans le temps profond de la terre et empruntent à la géologie une métaphore qui marque, aux dires du commissaire Dieter Roelstraete, l'esprit de notre temps : celle de l'excavation archéologique. Comme il l'écrit :

A great many artists refer to their work as a labor of meticulous uncoverings, unearthing buried treasures and revealing the ravages of time's passage in the process; works of art are construed as shards, fragments of an unknown, irretrievable whole [...], as traces preserved in sediments of fossilized meaning no longer legible to the present. [...] [Archaeology], in other words, provides privileged access to historical truth—one that is entangled in the messy business of matter, of stuff, the ever returning “real.”¹⁴⁹

¹⁴⁸ Elizabeth Ellsworth et Jamie Kruse, *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, 2012, consulté le 13 novembre 2019 sur https://geologicnow.punctumbooks.com/intro_Ellsworth+Kruse.php

¹⁴⁹ Dieter Roelstraete, « Field Notes », *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, 43.

Une telle négociation directe avec la matérialité brute des sols et des artefacts traverse la pratique de Mark Dion, qui accorde une place de premier plan à la collecte/excavation/fouille dans ses projets, au même titre qu’il dédie une attention minutieuse aux agencements d’objets et aux récits qui en découlent. Dion sonde les modèles épistémologiques par lesquels nous nous expliquons la nature en fouillant les sols et en déterrants des spécimens témoins, qui « communiquent » par la force d’évocation contenue dans leur matérialité. Son approche fait écho à la compréhension que se fait Roelstrate du modèle archéologique comme méthodologie artistique :

[A]rt and archaeology also share a profound understanding of the primacy of the material in *all* culture, the overwhelming importance of mere “matter” and “stuff” in *any* attempt to intuitively grasp and read the cluttered fabric of the world, the cuneiform of things. Art and archeology alike remind us of both the irreducible materiality of the world in the age of its purported dematerialization and the nonnegotiable historicity of all life in the age of forgetting. It is in this tangle of tropes—the “haptic” method of close-up viewing; the researcher’s laborious, time-consuming scrutiny; and a base materialist take on the facts of historical life—that art and archaeology meet to produce one of the defining metaphors of our time: the way of the shovel.¹⁵⁰

2.4 L’art à l’ère de l’Anthropocène et du posthumanisme

Comme nous l’avons vu au chapitre précédent, l’ère de l’Anthropocène chamboule l’épistémè binaire de la modernité en révélant dans sa pleine envergure l’enchevêtrement ontologique des événements naturels et anthropiques, qui ont de tout temps participé au plan commun du devenir du monde terrestre. Le philosophe Daniel Falb considère que cet air du temps marque la désuétude de l’art autoproclamé « écologique » ou « environnemental », étant donné que les référents culturels de ces termes impliquent le maintien d’une séparation ontologique entre l’esprit humain et ses

¹⁵⁰ Dieter Roelstraete, « Field Notes », *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, 47.

artéfacts (*res cogitans*) et l'environnement qui les supporte (*res extensa*). Comme il l'explique :

There is no “humans” and their “environment,” and no “indoors” and “outdoors”; an industrial site is as “natural” as a breed of crop is “cultural,” and a slice of rainforest stands on the same ontological footing as the deforested slice of former rainforest; conservationist approaches to environmentalism commit a logical error by thinking they could preserve a piece of land in its “natural” state while it is precisely them preserving it that makes it an artifact. I believe such issues and observations, which scholars like Bruno Latour and others have worked on for some time now and which have led to the claim of “The Long Death of Environmentalism,” would have to come into play to distinguish Ecological Art from Art in the Anthropocene.¹⁵¹

Pourtant, dans l'histoire et la théorie de l'art, la compréhension systémique (plutôt que pastorale) du monde tarde à s'établir, comme en atteste la lecture que fait Bénédicte Ramade des impacts éventuels du concept de l'Anthropocène. Ramade maintient, même au cœur d'une pensée sur l'Anthropocène, l'idéal abstrait qu'il puisse ou qu'il ait pu exister un jour une nature « intacte » :

En effet, si les instances internationales admettent que l'humanité quitte l'Holocène qu'elle habitait depuis plus de 10 000 années pour s'installer dans l'ère Anthropocène [...], il faudrait totalement réviser les standards des écologies et de la protection de la nature. Cela impliquerait, en effet, que la nature intacte n'existe plus, la présence de l'humanité influant donc jusque dans les strates géologiques de la Terre.¹⁵²

C'est précisément la conception typiquement anthropocentriste d'une nature « sauvage », « pure » dans son extériorité à l'humain, que l'Anthropocène infirme, et que des artistes comme Robert Smithson ont remis en doute bien avant l'heure. Sous l'influence de penseurs comme Bruno Latour et Donna Haraway, cette compréhension binaire de la nature issue de l'humanisme classique cède du terrain dans les théories de l'art pour laisser la place à une intuition systémique du monde et à un excentrement

¹⁵¹ Daniel Falb, « Epistemologies of Art in the Anthropocene », dans Christoph Behnke, Cornelia Kastelan, Valérie Knoll et al., *Art in the Periphery of the Center*, (Berlin: Sternberg Press, 2014), 307-308.

¹⁵² Bénédicte Ramade, « L'art de l'écologie aux limites de l'exposition », *Espace : Art actuel*, n°110, (2015): 21.

des constructions épistémiques anthropiques. Les interrogations que se pose l'historienne de l'art Karla McManus en portent la trace : « [H]ow can we break away from our particular and peculiar speciesist thinking and instead reflect and react in symbiosis with the earth (and ourselves) to find solutions that lead to fundamental and epistemic changes in our relationship to the Anthropocene¹⁵³? » Karla McManus considère l'art comme une potentielle voie d'évitement du progressisme téléologique qui prévaut dans les discours technophiles. S'appuyant sur les propos de Heather Davis et d'Etienne Turpin, McManus observe que l'art peut nous aider à saisir les différentes temporalités qui traversent notre présent, saisir la malléabilité du temps dans nos corps et dans l'environnement, et le rôle du temps dans les relations que nous entretenons avec tout le reste du vivant et du non-vivant¹⁵⁴.

En continuité logique avec l'écologie et la pensée systémique, l'Anthropocène nous impose, par l'urgence de sa réalité, d'étudier le monde dans sa complexité. Dans la mesure où il est maintenant compris comme un ensemble de phénomènes interreliés et interdépendants, la distinction humaine perd de sa pertinence, et la maîtrise de la nature devient une illusion risible. L'intelligence, la conscience, la technologie, la culture et l'art ne sont plus les apanages exclusifs de l'humain. Des formes plurielles d'intelligence et de culture chez les animaux, les insectes, les plantes, les champignons, et dans l'interaction entre les espèces sont discernables. La philosophe posthumaniste Donna Haraway pose alors la question : qu'advient-il lorsque l'exceptionnalisme humain et l'individualisme, ces vieux tenants de la philosophie occidentale humaniste, deviennent intenable¹⁵⁵? Une chose est certaine : l'art est appelé à changer le modèle d'agentivité par lequel la discipline se définit.

¹⁵³ Karla McManus, « “How Anthro-scenic!”: Concerns and Debates about the Age of the Human », *Anthropocene*, Toronto, Art Gallery of Ontario & Goose Lane Editions, 2018, p. 51.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁵ Donna Haraway, « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », *e-flux journal*, n°75, (septembre 2016).

L'historien de l'art et des musées Vincent Normand démontre comment l'art, tel qu'il se définit dans son sens moderne, et son apanage principal, le musée, dérive de la pensée des modernes : de la division apparente entre les sujets et les objets, de la séparation clinique des objets de leur contexte dynamique pour être remédiés autrement¹⁵⁶. Le musée moderne, plus précisément, procède par dé-animation des objets pour les réactiver selon de nouvelles filiations épistémiques dans l'espace muséal et son champ d'attention restrictif. En ce sens le musée moderne retire les choses de la complexité du monde (*res extensa*) afin de mieux contrôler, réguler et purifier leur mise en relation avec un sujet cartésien (*res cogitans*). « The space of art lies at the hinge of the modern ontological designations that bolstered the extraction of *Anthropos* from the background of Nature¹⁵⁷. » Par son effet purgatoire, le musée réduit la complexité systémique du monde à un simple arrière-plan, extérieur à l'univers concentré et distillé proposé à l'intérieur de l'enceinte muséale. En ce sens, le musée moderne se distingue fondamentalement du modèle cosmologique du cabinet de curiosité, qui compose des narrations du monde à même la complexité qui le compose, et avec un sens de son unicité systémique. Tandis que le cabinet procède à des associations libres, le musée moderne isole, découpe et organise le réel en catégories épistémologiques distinctes.

L'art moderne repose sur l'intentionnalité d'un sujet, exprimée par l'entremise d'un objet, selon le modèle hylémorphique d'une conscience donnant forme et voix à une matière autrement passive. Or, comme l'observe Normand, c'est précisément cette séparation des formes d'agentivité en sujets, d'un côté, et objets, de l'autre, qui est fragilisée par la riposte des choses amorcée par l'Anthropocène :

¹⁵⁶ Vincent Normand, « In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage », dans Heather Davis et Etienne Turpin, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, (Londres: Open Humanities Press, 2015).

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 74.

[T]he Anthropocene disorganizes what one might call [...] the “naturalist rift,” or the dichotomy between nature and culture that characterizes Western modernity’s cosmography—the cleft crossing through the modern world on the sides of which subjects and objects have been historically distributed.¹⁵⁸

En ce sens, l’Anthropocène valide l’anthropologie symétrique initiée par Bruno Latour, visant à exposer l’aveuglement gisant au cœur de l’épistémè moderne. Aux yeux de Latour, les modernes croient accéder à l’essence des choses par un processus de purification ou de réductionnisme des variables et de séparation des pôles ontologiques du sujet et de l’objet. Latour argumente que ce que les modernes prennent pour un processus d’épuration s’avère dans les faits une hybridation continue des trajectoires de connaissance et des actants potentiels. Le théoricien politique William Connolly peaufine la racine du problème en identifiant les limitations attribuables à un humanisme classique :

Sociocentrists and exceptionalists often worry about taking nature and science too seriously. They worry, properly so, about practices of reductionism in the natural and social sciences that, when accepted and applied to culture, squeeze out space for human agency, dignity, freedom, and political enactment. But they too often respond to these dangers by turning away from alternative work in anthropology, philosophy, neuroscience, geology, and complexity theory that, first, refashions the character of human agency without taking a reductionist route; second, identifies modes of agency within and beyond the human estate that help to constitute and limit human agency; and third, as a corollary, identifies large, nonhuman, partially self-organizing processes that periodically enter into fortunate or fateful conjunctions with capitalism, socialism, democracy and freedom. [...] Exceptionalists ignore such forces to monopolize agency, dignity, meaning, and artistry for the human estate alone. They thus carve out precarious space for human agency even as the positions they stake out increasingly place it under threat. We *must* be the only artists and poets on the earth, they insist, allowing occasional exceptions for this or that dog or cat. [...] The time of the Anthropocene (as it is sometimes called) reveals dramatically the insufficiencies of human exceptionalism, sociocentrism, and cultural internalism. [...] To name the Anthropocene, then, is not to name a new era of human mastery nor to name perverse human interventions into forces that are otherwise gradual and self-maintaining. It is to challenge human exceptionalism by coming to terms with

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

bumpy processes of planetary self-organization that interact with each other and with human cultures. [...] The preciousness of classical humanism must be challenged by what I call *entangled humanism*.¹⁵⁹

En suivant l’humanisme enchevêtré de Connolly et le Chthulucène de Haraway, comment, donc, faire de l’art à l’ère de l’anthropocène? Comment répondre aux exigences posthumanistes de notre présent? Davis et Turpin font une tentative de situer l’art dans un champ relationnel plus distribué :

[W]hat is most critical to a minor genealogy of art in the Anthropocene is a definitive recognition that what we are here calling “art” is produced according to an “internal” logic of lineages and referents, but also by way of innumerable external social pressures, technical innovations, and geopolitical transformations that also shape the spatial tactics and operative strategies of contemporary art practice.¹⁶⁰

Connolly s’interroge pour sa part sur le rôle que joue l’intentionnalité dans la créativité et sur la relation entre la créativité humaine et celle manifeste dans le règne non humain. Pour lui, la dimension distribuée de la créativité remet en cause le dualisme classique du sujet, doté de conscience en maîtrise de ses moyens, en contrepoint à la matière inerte et aveugle. La créativité doit être comprise comme étant multiple, distribuée, composée d’élans hétérogènes qui échappent à la raison, donc jamais ancrée dans une agentivité autonome :

If you embrace the idea that drives within the encultured body, in layered cultural entanglements, and in several intersecting nonhuman fields express intensive perspectives pitched at differential levels of complexity, then a clash between exploratory impulses or perspectives on the way can periodically issue in a new formation. That new formation is thus entirely reducible neither to what was implicitly there nor to blind causality. It is in part a creative event on the way, *expressing* a conditioned teleodynamic that allows some modes of *incipience* replete with pluripotentiality to be consolidated in this or that way. The creative

¹⁵⁹ William E. Connolly, *Facing the Planetary: Entangled Humanism and the Politics of Swarming*, (Durham: Duke University Press, 2017), 30-33.

¹⁶⁰ Heather Davis et Etienne Turpin, « Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction », 15.

outcome depends on the interplay between those modes of incipience and the situation encountered. So the creative element in human agency is closer to something we participate in than to something we intend from the start or control through autonomous agency.¹⁶¹

Cette lecture excentrée de la créativité m'amène à vous présenter Human.

Human est un chien de Garenne qui habite, depuis 2011, de nombreuses installations de l'artiste français Pierre Huyghe. Il représente, entre autres choses, une espèce domestiquée depuis des millénaires, à la fois animale et artéfactuelle. Human est le digne représentant de l'enchevêtrement entre nature et culture. Il est notamment le gardien de l'exposition *Influants* (2011) à Berlin, où les visiteurs humains étaient invités à interagir avec une microfaune d'abord invisible, puis graduellement foisonnante et même invasive. Le cube blanc était régi par des fourmis et des araignées, au grand dam des puristes culturels.

L'artiste français Pierre Huyghe se rapproche de la condition de créativité évoquée par le théoricien politique William E. Connolly dans sa pratique. Huyghe est réputé pour avoir créé des dispositifs qui cherchent à éroder la frontière entre le règne culturel et naturel, en invitant une diversité d'actants, humains et non humains, à interagir dans le cadre de ses projets. Il parle souvent de « scénarios » en référence à ses projets, ce par quoi il désigne un dispositif permettant l'émergence de conditions qui échappent à sa volonté propre pour suivre un cours indépendant.

Pour la Documenta 13 à Cassel, Huyghe a conçu une variante posthumaniste du classique jardin de sculpture, plus proche du biotope en fait. Situé dans un lieu décentralisé de la Documenta, dans un centre de compostage à l'arrière de l'édifice principal, son « jardin » intitulé *Untilled* (2011-2012) (fig. 2.3) avait pour objet

¹⁶¹ William E. Connolly, *Facing the Planetary: Entangled Humanism and the Politics of Swarming*, (Durham: Duke University Press, 2017), 60.

central un nu féminin allongé, avec une ruche d'abeilles pour tête. La ruche sert également d'organe cérébral à la collectivité hétérogène qu'est le jardin, avec la nuée d'abeilles évoquant l'intelligence distribuée et la complexité systémique qui régit le biotope. Plus près de la friche que du jardin classique, l'installation de Huyghe recelait des trésors cachés et des références implicites, comme les dalles de pavage qui avaient une allure étrangement minimaliste, un banc abandonné qui autrefois avait fait partie d'une installation de Dominique Gonzales-Foerster et un vieux chêne desséché qui faisait partie des 7000 arbres plantés par Joseph Beuys pour la Documenta de 1982. Il devient difficile de départir l'aléatoire du design dans ce lieu échevelé. Une ambiguïté s'installe entre le geste artistique et le compostage naturel de la matière. Même les plantes ensauvagées qui envahissent le site sont toutes consciencieusement choisies par Pierre Huyghe pour leurs propriétés psychotropes.

Le collectif Spurse cultive des ambitions similaires quant à sa méthodologie. Comme le démontrent les projets analysés dans le cinquième chapitre, Spurse tend à orchestrer des constellations d'objets, d'élans, de forces, d'espèces et d'individus dans des articulations communes, afin de provoquer des contextes d'émergence qui échappent à son contrôle. Spurse décode la réalité sur un mode rhizomique, et perçoit son rôle dans cette toile relationnelle comme un catalyseur de possibilités. Spurse cultive avec ardeur une ligne méthodologique à la fois simple et exigeante : être fort de son « incompétence », c'est-à-dire attentif au réel en mouvement, vivant et non vivant, sans *a priori* méthodologique ni connotatif.

Suivant ces exemples, une définition de l'art posthumaniste pourrait se trouver dans cette amorce de situations, cette mise de table pour qu'une séquence d'événements puisse se produire, hors de l'initiative intentionnelle de l'artiste. Si l'art conceptuel des années 1970 et 1980 a ancré la démarche artistique dans le discours et le processus d'idéation, accentuant de la sorte l'importance de l'auteur, le posthumanisme décentre le geste créatif de toute subjectivité rationnelle et le présente plutôt comme un

phénomène émergent et distribué. L'élan créatif est à repenser jusque dans son fondement, en dehors de l'humain.

Loin de faire l'unanimité, cette redéfinition de l'art à l'ère de l'Anthropocène tarde à s'incarner dans la majorité des pratiques. Vincent Normand localise une perte importante d'intégrité de la discipline dans cet aplanissement des différentes formes d'agentivité jusqu'à la dilution de l'identité distinctive de l'artiste. Il propose un engagement moins radical, ancré dans le maintien lucide et éclairé des limites conventionnelles de la discipline :

Thinking art in the universalizing frameworks of the Anthropocene without sacrificing its political horizon could thus mean refusing to bridge, undo, or blur the divides from which the space of art emerged, and model vehicles for seeing from both of the sides of the limit they inscribe in us.¹⁶²

Mark Dion fait encore une fois ici figure d'exemplarité, en scénarisant une pléthore d'objets et de matières afin de les laisser raconter les épistémologies de la nature, sans pour autant laisser son intentionnalité se fondre dans le récit discrétionnaire des objets. Dion nous révèle les failles, les limites et les angles morts d'un régime épistémique jusque dans ses racines historiques, tout en y participant simultanément.

Dans tous les cas, le bouleversement épistémique amorcé par l'Anthropocène affecte la définition de l'art dans son sillage. Suite à ce troublant brassage, peut-être faudra-t-il du temps pour qu'une redéfinition de l'art se dépose et sédimente. Cela ne devrait-il pas arriver un jour? Car comme le dit Karla McManus, « [t]he Anthropocene is not going anywhere; we have all the time of our world¹⁶³ ».

¹⁶² Vincent Normand, « In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage », 77.

¹⁶³ Karla McManus, « “How Anthro-scenic!”: Concerns and Debates about the Age of the Human », 53.

2.5 Conclusion

Comme le présente la première partie de cette thèse, la pensée écologique évolue aujourd'hui dans le contexte plus qu'imparfait de l'Anthropocène et du capitalisme mondial, ce qui rend les idéologies puristes et les dualismes simplistes intenable. Il n'est tout simplement plus pertinent de considérer la culture comme un règne distinct, construit sur les bases primordiales de la nature et agissant comme une corruption de cette dernière. Les dualités nature/culture, sujet/objet s'avèrent être des constructions erronées issues de la pensée moderne, comme le dirait Bruno Latour¹⁶⁴. Non seulement désuètes, ces constructions sont contre-productives en cette ère de posthumanisme écologique, où sont constatées dans la science et en philosophie des formes d'agentivité non humaine aux implications directes sur notre monde.

L'anthropologue Anna Tsing propose en ce sens le terme de « diversité contaminée » pour évoquer la myriade de modes de vie culturels et biologiques s'étant développée en relation aux perturbations anthropiques : « Contaminated diversity is collaborative adaptation to human-disturbed ecosystems. It emerges as the detritus of environmental destruction, imperial conquest, profit making, racism, and authoritarian rule—as well as creative becoming¹⁶⁵. » Un environnement, considéré toxique ou appauvri pour une culture ou une espèce donnée, est un terreau de vie pour d'autres. Les délimitations conventionnelles séparant les formes de contamination et de pollution des forces vives de la diversité s'érodent sous l'effet d'une complexité systémique qui relie ces dynamiques entre elles. Dans un essai, qui revisite les balises éthiques nécessaires à un engagement responsable au monde dans le cadre de l'Anthropocène, Alexis Shotwell procède à un remaniement du concept moderne de « pureté » :

¹⁶⁴ Voir la section 2.1.2 : *La riposte des choses*.

¹⁶⁵ Anna Tsing, « Contaminated Diversity in 'Slow Disturbance': Potential Collaborators for a Liveable Earth », *RCC Perspectives*, édité par Gary Martin, Diana Mincyte et Ursula Münster, n°9 (2012): 95.

Being against purity means that there is no primordial state we might wish to get back to, no Eden we have desecrated, no pretoxic body we might uncover through enough chia seeds and kombucha. There is not a preracial state we could access, erasing histories of slavery, forced labor on railroads, colonialism, genocide, and their concomitant responsibilities and requirements. There is no food we can eat, clothing we can buy, or energy we can use without deepening our ties to complex webs of suffering. [...] To be against purity is, again, not to be for pollution, harm, sickness, or premature death. It is to be against the rhetorical or conceptual attempt to delineate and delimit the world into something separable, disentangled, and homogenous.¹⁶⁶

« Donner du jeu » à la nature est désirable afin de maintenir vivante son altérité en regard des structures de connaissance par lesquelles elle s'entend. Il peut s'avérer tout aussi profitable de la laisser proliférer au-delà des frontières fictives séparant la culture de la nature. Nombreuses sont les théories (en particulier celles de la pensée posthumaniste et, plus précisément, celles derrière les ontologies récentes orientées vers les objets en philosophie occidentale) qui remettent en question la propension généralisée à opérer une distinction ontologique entre le monde des artéfacts et la matérialité de la nature. Les artéfacts découlent de la nature : ils constituent une nature « orchestrée » ou « mise en forme » par l'humain. Le matérialisme philosophique, le néomatérialisme et la culture matérielle révèlent le caractère distribué et l'enchevêtrement des agentivités qui façonnent le monde, pour le meilleur et pour le pire. Ce faisant, ces champs de connaissance apportent des outils nuancés pour aborder notre présent. Ce rapport nuancé se traduit également dans les pratiques artistiques contemporaines marquées par ce que j'appelle le *rafistolage*, la *refiguration* et la *résilience*. Ces trois registres d'action artistique font figure de métaphore, en écho aux trois « R » de la gestion environnementale : réduire, réutiliser, recycler.

¹⁶⁶ Alexis Shotwell, *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times*, (Minneapolis: University of Minnesotas Press, 2016), 4-5.

DEUXIÈME PARTIE : RAFISTOLAGE, REFIGURATION, RÉSILIENCE

Ce passage par le matérialisme philosophique, que nous avons vu au premier chapitre, et la culture matérielle, que nous venons d'aborder au deuxième chapitre, sert de substrat théorique pour l'analyse de la situation artistique contemporaine dans les trois chapitres subséquents. À travers une déclinaison de différentes attitudes artistiques en relation aux objets et aux matières qui meublent le quotidien des artistes, il s'agit de faire ressortir un refus commun de considérer les points de vue ontologiques et les modèles épistémologiques du monde naturel en dehors de leurs conditions d'existence matérielles. Il émerge de cette seconde partie de thèse une conception de la pensée humaine codépendante avec les transformations matérielles du monde. Dans cet esprit, l'analyse des études de cas se prête au jeu d'un matérialisme méthodologique, soit la prise en considération des contextes matériels de production et du cadre socioculturel sous-jacent aux pratiques abordées. En complément au matérialisme philosophique et à la culture matérielle, le regard ici porté sur les pratiques artistiques contemporaines s'ouvre à l'esthétique du quotidien chez Michel de Certeau, à la sociologie des technologies chez Ezio Manzini ainsi qu'aux réflexions entourant les notions de bricolage chez Claude Lévi-Strauss, de recyclage chez Nicolas Bourriaud, et les approches interstitielles chez Elizabeth Grosz et Pascal Nicolas-Le Strat. Il s'agit de connecter cet état de fait écologique à un champ plus large de pratiques engagées par son caractère essentiellement micropolitique, notion empruntée à Félix Guattari, et sa propension à s'accommoder des rudiments matériels disponibles pour repenser notre appartenance au monde et à la nature¹⁶⁷. Ces concepts théoriques sont abordés plus en profondeur lors de leur mise en relation aux études de cas.

¹⁶⁷ Empruntant des chemins théoriques différents, Lévi-Strauss, De Certeau, Grosz, Nicolas-Le Strat et Bourriaud explorent tous l'attitude de faire avec les choses à portée de main comme forme de relation au monde.

CHAPITRE III

RAFISTOLAGE : ENVIRONNEMENTS BRICOLÉS, ÉCOLOGIE EN CHANTIER

Le présent chapitre développe certaines de ces nuances et réfléchit plus précisément à la portée micropolitique du rafistolage et de l'esthétique du quotidien en art contemporain dans le cadre d'une philosophie écologique. Par l'entremise des collectifs BGL et T&T, il est démontré que le rafistolage s'inscrit dans une compréhension modulée du réel, à l'abri des absolus, des schématisations mentales et des ordonnancements abstraits. Il s'agit dans ce chapitre de présenter des modes d'engagement écologique au monde ancrés dans une approche heuristique plus que méthodique, apparentés au caractère improvisé du bricolage et du recyclage. Il découle, de cette attention aux contingences du réel et d'une considération des possibilités laissées en jachère dans les pans délaissés de la culture et la matière, une posture de résistance assimilable à la pensée micropolitique telle que portée par Michel de Certeau et par la sociologue Michelle Dobré à sa suite.

BGL est un collectif québécois, regroupant les artistes Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière¹⁶⁸. Reconnu pour sa rigueur conceptuelle combinée à une esthétique qui ne manque pas d'évoquer le charisme du « patenteux », BGL manifeste une conscience écologique ambivalente vis-à-vis de la culture matérielle. Si leurs installations suscitent généralement chez le public une critique de la société de consommation, sur le plan esthétique elles communiquent une fascination envers la

¹⁶⁸ Le collectif se comporte fréquemment comme une entité tricéphale, laissant l'un deux commencer une explication de leur travail pour ensuite relayer la discussion tour à tour. Ils se sont d'ailleurs littéralement présentés comme tels lors d'une entrevue sur canal TV5 monde, arborant une chemise de bûcheron à trois cols, et laissant à Nicolas Laverdière (la tête du milieu) le pouvoir exclusif de communiquer après concertation chuchotée avec ses acolytes qui lui servaient d'extensions brachiales. Voir « Le collectif BGL en plateau et en poncho », mis en ligne le 23 octobre 2011 et consulté le 18 octobre 2019 sur https://www.youtube.com/watch?v=n03OnUQZH_0

profusion matérielle et un penchant appuyé pour les objets recyclés à de nouveaux usages. Ce chapitre se concentre tout particulièrement sur trois de leurs installations, en ce qu'elles démontrent avec une efficacité inégalée comment « BGL montre à plusieurs égards que ni les choses ni les matières sont inertes et immuables, mais qu'elles sont au contraire en mouvement et animées, qu'elles circulent dans différents régimes de valeur dans le temps et l'espace¹⁶⁹ ». Tout aussi apte au bricolage, le duo canadien T&T, composé des artistes Tyler Brett et Tony Romano, explore de nouvelles façons d'habiter le monde et renégocie notre rapport aux objets et aux technologies dans leurs représentations graphiques, leurs maquettes et leurs prototypes d'habitats alternatifs. Entièrement conçus à partir des traces résiduelles d'un modernisme apparemment enseveli sous les décombres de ses actions passées, les environnements architecturaux de T&T amalgament des savoir-faire traditionnels, des objets désuets et des technologies avant-gardistes. Pour BGL comme pour T&T, un rapport écologique au monde se développe par l'entremise de la profusion matérielle qui sature nos environnements, dans un processus incessant de recyclage matériel et sémantique.

3.1 Rafistolage

Dans sa définition courante, le rafistolage désigne une action de peu d'envergure : il s'agit de réparer quelque chose grossièrement ou sommairement avec des moyens de fortune, de raccommoder, de rabibocher, de ravauder, de retaper. Circonstanciel de nature, le rafistolage compose à partir d'un réel contraignant, défectueux, partiel et polyvalent. C'est précisément cette qualité contingente qui en fait un terme adéquat pour désigner une philosophie de la nature ancrée dans l'expérimentation tâtonnante et l'émergence non contrôlée. Foncièrement incompetent, le rafistolage ne s'appuie sur

¹⁶⁹ Marie Fraser, « De la réappropriation à l'improductivité », *BGL*, édité par Marie Fraser, (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2015), 38.

aucun horizon de connaissance préétabli, aucune banque de procédures pour guider sa lecture du réel, mais configure son approche dans le vif du moment. Aux antipodes de la planification, de la préméditation et de la méthode systématique, le rafistolage se prête au jeu des circonstances et s'inscrit dans l'acceptation d'une réalité en constante mutation.

Le rafistolage est également un terme sans connotation théorique particulière, donc sémantiquement « disponible », ce qui en fait une dénomination privilégiée pour rassembler un ensemble de notions a priori disparates et éclectiques. Sous l'égide du rafistolage, une trajectoire transversale se tisse entre les pratiques du recyclage et du bricolage, les principes orientaux du *kintsugi* et du *wabi-sabi*, et le processus évolutionniste d'exaptation. Libre de toute allégeance théorique prédéfinie, le rafistolage habite chacune de ces notions. Le rafistolage est un mode d'action partagé par ces dernières et permet ainsi de tracer un lien conducteur entre leurs univers de référence respectifs. Les champs de réflexion autonomes de l'anthropologie culturelle, de la philosophie orientale et de la théorie évolutionniste convergent vers un dénominateur commun sous l'égide du rafistolage.

Mais avant de tricoter ensemble ces concepts et pratiques disparates, il est de mise de les présenter sommairement. Si la notion de recyclage émerge d'un contexte industriel relié à la gestion des déchets, le concept en lui-même reprend la circulation cyclique de la matière qui caractérise la nature. À l'image du vivant qui se nourrit de la décrépitude organique pour croître et engendrer une production résiduelle par une réutilisation énergétique, l'idée de recyclage repose sur le dialogue prolifique entre la vie et la mort, le développement et la dégénérescence, l'organisation et la dissipation.

Dans un ordre d'idées analogues, le bricolage compose à partir de la complexité du réel et s'accommode des forces polyvalentes qui animent le vivant, la matière et le monde, pour en réactiver les zones de latence. La posture du bricoleur est avant tout

théorisée par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, qui dénote dans cette posture un rapport au monde aux antipodes de celle représentée par la figure de l'ingénieur, emblématique de la rationalisation, la planification et l'idéation attribuables à la modernité¹⁷⁰. Il n'est pas négligeable que Lévi-Strauss localise un rapport bricoleur au monde dans les sociétés primordiales, et qu'il les met en contraste avec le paradigme de l'ingénieur qui anime la modernité. En ce sens, Lévi-Strauss nuance le progressisme téléologique des modernes avec l'inventivité contingente et hétérochronique du bricoleur, tout comme les principes esthétiques d'incomplétude et d'imperfection harmonieuse (*wabi-sabi*) dans le bouddhisme zen contrebalancent dans un esprit tout à fait semblable le penchant à la standardisation lié à la modernité.

Cette inventivité du rafistolage/bricolage qui procède par ricochet est par ailleurs repensée à la lumière de la pensée évolutionniste dans le chapitre couvrant le travail de Spurse et World of Matter, ouvrant ainsi des ponts théoriques entre les sections de cette deuxième partie de thèse. En effet, à l'image du rafistolage, la nature n'évolue pas selon un schème linéaire et purement causal, mais procède par achoppements, tâtonnements, et accidents. L'émergence de propriétés durables à partir de contextes contingents et aléatoires se nomme l'exaptation, une notion expliquée plus exhaustivement dans le cinquième chapitre.

Les principes japonais du *kintsugi* et du *wabi-sabi* pourraient se comprendre comme la mise en pratique philosophique et esthétique du rafistolage, compris dans la logique de l'exaptation, du bricolage et du recyclage, comme un rapport au monde ancré dans la contingence. Comme l'explique l'écrivain Allen Weiss, la méthode de réparation des céramiques implicite dans le *kintsugi* relève en quelque sorte d'une philosophie qui tient compte du passé de la matière, son histoire et ses transformations. En acceptant la patine du temps, l'usure et les marques de réparation, le *kintsugi* est en quelque sorte

¹⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, (Paris : Plon, 1962).

un symbole ou une métaphore de la résilience dans le changement. Jumelés ensemble, les principes esthétiques du *wabi* (sobriété, astringence, irrégularité, rusticité harmonieuse) et du *sabi* (altération dans le temps et l'usage, patine, décrépitude), se rapportent à l'imperfection, à l'incomplétude, à la simplicité et à l'austérité élégante.

Cette posture à la fois esthétique, spirituelle et philosophique se place en contrepoint à la modernité occidentale en valorisant plutôt le rôle prépondérant de l'aléatoire, de la chance, de l'accident dans la détermination de la matière¹⁷¹. Au contraire du modernisme occidental qui fait sens de sa volonté de maîtriser la nature dans un schème linéaire et progressiste, la philosophie japonaise, sans pour autant s'isoler de la pensée moderne, perçoit du changement perpétuel sans progression ni direction, et célèbre l'indiscipline fondamentale de la nature¹⁷². Dans l'esprit du *wabi-sabi*, donc, il n'y a d'autre mode d'engagement au monde que le *kintsugi*, soit la capacité de se rafistoler une cohérence dans la contingence et la complexité changeante.

Le fait saillant qui relie le bricolage, le recyclage, l'exaptation, le *kintsugi* et le *wabi-sabi* sous l'égide du rafistolage, c'est l'articulation d'un rapport au monde *par* les objets et la matière, une co-composition du monde et de soi-même *avec* et *à travers* eux, plutôt qu'une mise à distance idéale et une vulgaire instrumentalisation à des fins détachées du substrat matériel. En ce sens, le matérialisme assumé du rafistolage rejoint le néo-matérialisme philosophique dans son refus de séparer le sujet de l'objet, et sa compréhension de toute forme d'agentivité comme un phénomène *distribué*. Inutile, donc, de penser l'ordre des choses avant même de les avoir rencontrées et écoutées, car elles nous parlent, elles nous rétorquent, ou du moins elles ripostent, comme dirait

¹⁷¹ Allen S. Weiss, « Ingestion / Guinomi », *Cabinet Magazine*, n°30, (été 2008): 7-10.

¹⁷² Leonard Koren, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, (Point Reyes: Imperfect Publishing, 2008), 26-27.

Bruno Latour. Les fondements hétérochroniques du rafistolage — et sous lui du bricolage, du recyclage, de l'exaptation et de la philosophie orientale — confirment d'ailleurs ce que Bruno Latour martèle maintenant depuis un bon moment : que nous n'avons jamais vraiment été modernes¹⁷³. Nous nous sommes simplement mis des œillères nommées « rationalisation », « standardisation », « planification », « idéation », pour nous éviter d'aborder de front la complexité contingente du monde, qui n'a entretemps jamais cessé de nous définir.

Cette connexion transversale entre la philosophie orientale, l'anthropologie culturelle et la théorie évolutionniste fait ressortir des rapports au monde particulièrement probants pour aborder le travail de BGL et T&T, où se retrouvent les postures du bricoleur, du patenteur et du chiffonnier-flâneur. Ces postures négocient le résiduel de la société, le remisé, l'écarté, afin de les utiliser hors des circuits conventionnels, selon de nouveaux agencements, marginaux, dont les règles demeurent à déterminer. Ancrées dans une approche heuristique non préméditée, elles résistent également à toute attitude conclusive, et acceptent le fragment et le flux des circonstances comme les pierres angulaires de notre rapport au monde¹⁷⁴.

3.2 Le bricolage comme ancrage écologique

Le sens aigu du bricolage, manifeste dans le corpus exubérant de BGL tout comme dans les fabulations architecturales de Tyler Brett et Tony Romano (T&T), pointe vers des horizons d'inventivité resserrés autour des menues occasions qui meublent le quotidien. Dans un cas comme dans l'autre, la démarche sculpturale s'échafaude au gré

¹⁷³ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, (Paris : La Découverte, 1991).

¹⁷⁴ Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Centre Sèves « Archives de philosophie »*, Tome 75, (2012/13) : 431-444.

des reflux consommatoires, en harnachant le flot continu d'accumulation résiduelle. Ainsi, les installations de BGL et les habitats de T&T sont généralement de fastidieux remaniements (sémantique autant que technique) de matières très souvent (mais pas exclusivement) fatiguées. Même dans les œuvres graphiques de T&T, dont la facture s'inspire lourdement des dessins industriels et des plans architecturaux, les « projets » détaillés ne véhiculent aucune vision totalisante, aucun « hyperdesign », mais illustrent plutôt des cas circonstanciels d'improvisation et d'adaptation organisationnelle en réponse à des contraintes environnementales directes.

Dans une étude structuraliste de la pensée humaine aujourd'hui notoire, *La pensée sauvage*, en 1962, Claude Lévi-Strauss dénote une posture bricoleuse qu'il associe à un état « sauvage » de la pensée (non cadrée par les balises productivistes associées à la modernité), en contrepoint à la pensée structurée (et structurante) tributaire du rationalisme et de la science. Cette posture prend ancrage dans le sens ancien du terme bricoler, qui s'applique, aux dires de Lévi-Strauss, « au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle¹⁷⁵ ». Cette définition place le bricolage en position d'analogie avec le rafistolage, qui procède d'un rapport incident, désordonné et fragmentaire au monde, plutôt que de promouvoir une emprise totalisante sur les choses. À l'image du rafistolage, donc, le bricolage évoque *a priori* une manière de composer avec l'absence de linéarité et d'intentionnalité dans les relations causales, qui sont plutôt conditionnées par des forces contingentes et multiples. De cette première définition de Lévi-Strauss découle une posture mentale, contrastée à celle (scientifique) de l'ingénieur :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et

¹⁷⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, 26.

de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.¹⁷⁶

En inventant ses outils et matériaux, l'ingénieur incarne le primat de l'abstraction mentale sur la réalité matérielle qui se trouve formée par le travail de la pensée, un peu dans la lignée des sciences sociales avant l'émergence de la culture matérielle. En composant avec les contingences matérielles de son environnement, le bricoleur reconnaît au contraire le pouvoir constituant des objets, leur influence sur les schèmes de la pensée, en ce sens que son « projet » prend forme en fonction des outils et des matériaux à sa portée. Cette posture partage avec la culture matérielle¹⁷⁷ une prise en considération du cadre matériel et circonstanciel dans l'élaboration de la pensée.

La posture bricoleuse déborde bien entendu du cadre technique et concerne tous les rapports que la pensée entretient avec le réel. Dans ce sens élargi, la figure du bricoleur/rafistoleur s'avère probante pour analyser l'attitude patenteuse de BGL par rapport aux enjeux environnementaux. Bien loin d'être frontale, la teneur critique de leurs œuvres tend plutôt à « ricocher » sur des sujets épineux par l'entremise de l'humour et du commentaire oblique. Ainsi sur le plan discursif, BGL compose à partir des failles et des achoppements de la société pour se « bidouiller » une posture à la fois incisive et indulgente, sur les bases de ce que la société laisse nonchalamment trainer dans ses coulisses et fonds de ruelle.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁷ Notamment chez des penseurs occidentaux comme Elizabeth Shove, mais également dans les principes japonais du *wabi-sabi* et du *kintsugi*.

Dans cet esprit, l'anthologie que dresse Anne-Marie Ninacs de la pratique de BGL en 2009 rajuste l'étiquette anticonsumériste attribuée populairement au collectif vers une interprétation beaucoup plus modulée. À l'occasion d'un retour sur l'installation *À l'abri des arbres* (2001) (fig. 3.1- 3.2), aujourd'hui pratiquement canonique dans le paysage artistique québécois, Ninacs présente BGL à la lumière de son « penchant avoué pour le hasard, l'accident, l'erreur, l'inachevé, l'imparfait, l'empirisme, le doute¹⁷⁸ » et argumente que les gestes artistiques du collectif sont « moins des appels à la cessation de consommer que des sommations de créer¹⁷⁹ ». Ninacs reconnaît certes le versant ombragé de cette installation monumentale, l'ironie festive de sa démesure. À l'abri d'une forêt boréale cartonnée, déployée à l'infini par un jeu de miroirs, défile en effet un horizon incommensurable de papiers bariolés, de cartons d'emballage empilés jusqu'au plafond, de décorations festives et de bouts de bois, dans un assemblage minutieux et illusoire, à l'image de nos fantaisies et compulsions consommatoires. Niché entre deux salles d'attentes parfaitement identiques dans leur banalité, ce fatras à la fois merveilleux et excessif de matières se révèle au gré d'un parcours labyrinthique qui connecte au creux de ses méandres l'abondance festive à la surexploitation des ressources forestières.

Cependant se buter à une lecture prêcheuse du travail de BGL revient à se mettre des œillères. Comme Ninacs l'explique : « le recyclage qui a lieu sous cette croûte terrestre implique bien d'autre chose que du carton : il est un joyeux compostage de références culturelles, de questions existentielles, et d'expériences personnelles; un engrais pour les yeux, le corps et l'âme. [...] Il n'y a rien d'absolu dans notre univers où rien ne se perd et rien ne se crée, semble nous dire ce paradoxe en trois dimensions. Il ne tient

¹⁷⁸ Anne-Marie Ninacs, « Les éléments », *BGL*, (Québec : Manifestation internationale d'art de Québec, 2009), 31.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

qu'à nous de savoir en jouer. Les enfants ne font rien d'autre, eux, à l'abri des arbres et loin du monde rigide des grands, que s'inventer des mondes fabuleux¹⁸⁰. » L'humour de BGL se déploie en strates multiples, et nous séduit par son charme enchanteur en même temps qu'il inocule une saine dose de doute dans nos comportements irréfléchis.

Anne-Marie Ninacs n'est pas la seule à repositionner le sens moral des œuvres de BGL vers un matérialisme philosophique. L'historienne de l'art Johanne Sloan situe la pratique de BGL au sein d'un tournant matériel en art, marqué par une attention accrue à l'agentivité de la matière. Comme elle l'explique : « l'œuvre de ce collectif ne nous incite guère à nous évader dans un fantasme écologique : de telles velléités sont toujours battues en brèche par la présence d'un produit de consommation à moitié formé ou sur le point de l'être, ou par le matériau lui-même en tant que matière première¹⁸¹. »

L'installation *Le discours des éléments*, présentée pour la première fois à l'Œil de poisson en 2006 (fig. 3.3 – 3.4), plonge plus encore aux confins d'une pensée matérialiste concordante avec les lancées philosophiques actuelles, si l'on se rapporte aux actants de Bruno Latour¹⁸² (objets, matières et sujets dissous dans des amalgames hétérogènes) qui ponctuent le réel d'évènements orchestrés par/entre/à travers eux. *Le discours des éléments* assemble près de 10 ans de pratique artistique sous forme de notes, de maquettes, de retailles et de fragments entassés dans un bric-à-brac sémantique. Le tout est remisé dans ce qui ressemble à un entrepôt, suggérant une latence productive, un potentiel en jachère. Cet espace d'entreposage est structuré comme un passage ouvrant sur deux lieux surréels. L'un révèle ce qui se présente comme un accident de voiture, perceptible dans l'interstice d'une section d'étagère

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸¹ Johanne Sloan, « Objets courants, matériaux énigmatiques », *La triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2011), 332.

¹⁸² Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, (Oxford: Oxford University Press, 2005).

brûlée. L'autre se cache derrière un mur pivotant et dévoile une lecture cosmologique du monde, incarnée par une boule disco oscillant tranquillement et incessamment sur une balançoire à bascule, comme un astre dans l'espace sidéral.

Dans une veine comparable à Latour, Ninacs observe comment les *éléments* de BGL semblent référer tout autant aux fragments d'œuvres mis en étalage, aux éléments physiques du monde évoqués dans le système cosmique de la boule disco, et aux matériaux constituant le substrat de toute pratique artistique. Ninacs synthétise la riche ambigüité matérielle qui anime le travail de BGL :

BGL nous offre un autre de ces délicieux paradoxes, qui donne à penser cette fois que tout cela, œuvre, univers, matériel et créativité, s'équivaut dans son esprit. Si c'est le cas, c'est sûrement que tous les trois permettent des expériences éminemment sensuelles et qu'ils ont, malgré leur immense écart d'échelle, fondamentalement la même nature ; qu'ils sont différentes étapes d'un seul et même cycle. [...] Du silence à l'univers physique en passant par le quotidien, la matière, la sculpture et le dessin : le glissement qui s'opère naturellement dans le langage de BGL comme dans son *Discours des éléments* montre bien que ces différents aspects du monde palpable sont conçus comme des vases communicants et démontre [...] combien l'aventure artistique du trio a beaucoup moins à voir avec le matérialisme consumériste qu'avec la matérialité en ce qu'elle concerne une dimension essentielle de la vie humaine.¹⁸³

Une simple visite à l'atelier dans le quartier Saint-Sauveur de Québec témoigne de cet engouement sincère pour le flux incessant de matières et d'objets, symboles pour BGL d'une créativité sans finalité (et donc toujours ouverte sur un devenir quelconque) tout autant (sinon plus) qu'un consumérisme effréné. Le collectif demeure prompt à exprimer sa perplexité, accompagnée d'une pointe d'inquiétude, en regard des pratiques de consommation débridées dans cette société à laquelle il appartient. Mais les réserves amassées méticuleusement dans l'atelier témoignent d'un plaisir franc à côtoyer les myriades occurrences matérielles (brutes comme culturellement informées) qui s'accumulent dans la trame urbaine. Par de savants agencements, ces trouvailles en

¹⁸³ Anne-Marie Ninacs, *Op. cit.*, p. 78.

viennent à former un quotidien peu banal et un propos artistique pour BGL. Les voir déambuler dans la densité de ce capharnaüm et s'enthousiasmer autour d'un morceau fraîchement repêché dans la rue ou un élément longtemps remis et moult fois déplacé, vient moduler le ton dénonciateur et moralisant qui leur est parfois accolé¹⁸⁴.

Le sens du bricolage ouvre une brèche à la fois mentale et technique, un espace permettant de penser l'ordre des choses sous un registre différent, plus près de la sensibilité orientale du *wabi-sabi* ancrée dans la contingence que de la modernité occidentale centrée sur la standardisation. Se rapportant aux propos de Lévi-Strauss, Frédéric Keck l'explique dans les termes suivants :

[L]e sensible auquel le bricoleur a affaire n'est pas une nature passive et amorphe, mais une nature active, qui, littéralement, lui fait signe—donc une nature médiatisée par la culture. « Le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous-ensemble de la culture. » Le bricoleur n'a pas affaire à du bois ou à du fer, mais à un morceau de bois qui a servi à construire une table, ou à la tête d'un marteau. Le bricoleur n'a donc pas affaire non plus à « la culture », ensemble des significations proprement humaines, mais seulement aux résidus de la culture, au sous-ensemble de ces significations déposées sur des parties de matière qui lui sont tombées sous la main par hasard. En ce sens, le bricoleur est à la frontière indistincte entre la nature et la culture. Au contraire, l'ingénieur est tout entier dans « la culture », dont son projet est l'expression, et il a affaire à « la nature », ensemble amorphe qu'il doit transformer par son projet.¹⁸⁵

Plus encore, le caractère improvisé et circonstanciel du bricolage devient garant de potentialités maintenues ouvertes par une absence de finalité, tandis que la planification totale et le fait accompli peuvent se comprendre comme des signes avant-coureurs d'une potentielle stagnation. Suivant cette ligne de pensée, il est peu surprenant de constater que BGL ne cesse non seulement de revoir son positionnement vis-à-vis du concept de nature, mais recycle aussi ses propres œuvres les unes dans les autres, métaphore de la métabolisation du discours dans un cycle ouvert sur le devenir. Comme

¹⁸⁴ Visite d'atelier et conversation, le 8 juin 2011.

¹⁸⁵ Frédéric Keck, *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*, 50-51.

l'explique BGL, cette propension à l'auto-recyclage marque la pratique du collectif depuis ses débuts :

Nous avons pris des restants et des déchets de nos œuvres « individuelles » pour produire des œuvres « collectives ». Nous détruisions déjà des œuvres pour en faire d'autres. Nous allions aussi fouiller et nous approvisionner à même les conteneurs à déchets des chantiers de construction. Nous avons besoin de matière pour travailler et le recyclage nous permet de trouver des matériaux qui ont déjà une usure, une patine, une couleur, une odeur, une poésie... Ce que les gens voient comme des déchets, nous le transformons pour en faire quelque chose de beau, comme le faisaient nos ancêtres qui récupéraient tout.¹⁸⁶

C'est également le cas dans l'installation *Le discours des éléments*, et à sa suite l'exposition *Postérité*, présentée à la Parisian Laundry en 2009 (fig. 3.5), qui recadrent une myriade d'anciens projets comme autant de camelotes vieillissant dans la poussière d'une brocante. Tout ce ramassis est présenté en conjonction avec des ajouts sculpturaux (une boule disco oscillant sur une balançoire de bois dans le cas du *discours*, et une usine à fabriquer des arbres ornementaux dans celui de *Postérité*) qui viennent en infléchir la lecture sémantique. Ainsi, dans un esprit de postproduction¹⁸⁷, ces entreposages constituent moins un retour rétrospectif sur leur pratique qu'ils ne signalent la persistance des potentialités inhérentes à cette matière travaillée et toujours remaniable. Comme l'observe Marie Fraser : « C'est comme si la matière restait à jamais vivante et l'œuvre toujours ouverte à de nouvelles possibilités et réinterprétations¹⁸⁸. » Les œuvres antérieures deviennent des objets transitifs, suspendus entre leur ancienne assignation de sens et ce qui est à venir dans

¹⁸⁶ Marie Fraser, « Entrevue avec BGL », *BGL* (éd. Marie Fraser), (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2015), 92.

¹⁸⁷ À ce propos, voir : Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, (Paris : Les Presses du réel, 2004). Par postproduction, Bourriaud désigne la façon dont la création passe aujourd'hui par la recombinaison, le déplacement et la reconfiguration de formes et de produits pour composer des nouvelles structures de sens, des nouvelles interprétations de la société. Si Bourriaud positionne les artistes comme des interprètes subversifs de la culture de masse par l'entremise d'une production secondaire basée sur la consommation et l'interprétation, BGL se fait l'interprète subversif de lui-même, tout autant que de la société.

¹⁸⁸ Marie Fraser, « De la réappropriation à l'improductivité », *Op. cit.*, note 9, p. 49.

d'éventuelles configurations. Dans un état de perpétuel inachèvement, la pratique de BGL se développe, à l'image du *Discours des éléments*, à travers un cycle continu de réappropriation et de remaniement, autrement dit de rafistolage. L'installation reflète l'atelier de production, qui reflète l'espace d'entreposage, qui reflète l'exposition, et ainsi de suite. Autrement dit, la pratique de BGL ne quitte jamais tout à fait le bourbier foisonnant de la brocante, sa pluralité épistémique et son potentiel dormant.

Toujours labyrinthiques, les installations imposent une navigation serrée dans des univers matériels denses et embourbés. Non seulement matières à réflexion, les objets s'imposent comme une présence phénoménologique incontournable, comme des agents constitutifs de notre rapport au monde. C'est le cas avec *Canadassimo*, produite à l'occasion de la Biennale de Venise en 2015 (fig. 3.6 – 3.8), sous le commissariat de Marie Fraser. Véritable microcosme à la matérialité foisonnante, *Canadassimo* comporte quatre « tableaux » immersifs qui transforment radicalement le pavillon du Canada. Comme le souligne Fraser, les matériaux constituant cette installation ont été majoritairement extraits de contextes vernaculaires (une maison de campagne ; un dépanneur ; l'atelier des artistes) puis méticuleusement recyclés et transposés dans un nouveau contexte discursif, géographique, culturel et économique¹⁸⁹.

La façade extérieure du pavillon est harnachée d'un système d'échafaudages, lui donnant l'allure d'un chantier de construction, ou d'une architecture de fortune. De toute évidence, d'ingénieurs bricoleurs occupent le bâtiment et en rafistolent sa structure (discursive autant qu'architecturale) avec les moyens du bord. Dissimulée sous les échafaudages, l'entrée du pavillon se fait par un dépanneur typiquement québécois, équipé d'un plafond en tuiles insonorisées, de néons, de miroirs de surveillance, d'étagères rouillées, de comptoirs en formica, d'un plancher de Prélart flottant, de réfrigérateurs ronronnant, d'une sonnerie de porte, de denrées non

¹⁸⁹ *Ibid.*, note 8, p. 49.

périssables, de produits ménagers et de quincaillerie, d'affiches promotionnelles fatiguées et d'une horloge Molson. Démonté dans la Ville de Québec puis remonté à Venise, ce vieux dépanneur fatigué devient une véritable archive physique d'un quotidien vernaculaire lointain, avec des airs d'obsolescence culturelle. Les traces matérielles y sont disposées, ordonnées selon un système idiosyncrasique sur les tablettes usées des étagères.

Cependant, le cabinet de curiosité vernaculaire qu'est le dépanneur, avec ses associations arbitraires de produits, de marques et de matières, repose en coulisse sur une hyper-systématisation, exigée en vue du transport de l'ensemble de l'œuvre du Québec vers l'Italie. En effet, le moindre item disposé dans *Canadassimo*, même le plus banal ou le plus trivial, a dû être classé et identifié dans son bac de transport respectif, en vue de faciliter le processus de dédouanement. Le « libre jeu » associatif mis de l'avant dans *Canadassimo* cache des étapes de classification presque maniaques, soulignant de la sorte un des grands paradoxes de la pratique de BGL, soit une négociation constante entre la volonté de se jouer des règles et l'obtempération aux exigences protocolaires qui accompagnent inévitablement tout cadre institutionnel. Il ne faut d'ailleurs pas prendre le rafistolage pour la voie de la simplicité volontaire. L'entreprise sisyphéenne de BGL dans *Canadassimo* démontre l'ampleur du travail impliqué dans un tel projet « patenté ». La prise en considération des contingences circonstancielles dans un projet nécessite plus d'énergie, d'inventivité et de labeur que leur élimination complète avec une vision totalisante. En ce sens, le rafistolage fonctionne à contresens de l'efficacité moderniste.

L'installation dévoile son envergure par à-coups, au gré d'explorations et de surprises. BGL demande au public qu'il observe attentivement, fouille, cherche des ouvertures, et ose franchir des seuils privés, comme passer derrière un comptoir de commerce pour accéder à l'univers domestique d'un particulier. Ainsi, en franchissant le seuil du dépanneur vers son arrière-salle, le visiteur débouche dans l'espace de vie du

commerçant, sorte de loft plutôt dénudé entièrement meublé d'objets recyclés. Notre commerçant est un chiffonnier qui se forge une existence sur les bases délaissées de la société. L'ascétisme de cet espace domestique contraste avec le chaos dense de l'atelier qui suit, où des moulages industriels de figurines diverses (figures divines, mythologiques, de science-fiction), et les cannes de peinture s'empilent les uns sur les autres en échafaudages précaires.

Marie Fraser observe comment l'univers embourbé de l'atelier évoque les pratiques documentées par Walter Benjamin, comme celle du collectionneur, de l'antiquaire ou encore du chiffonnier. Par cette analogie, elle souligne l'importance pour BGL de l'accumulation et de l'inventaire des choses fragmentaires¹⁹⁰. Passant de commerçant à chiffonnier, de collectionneur à artiste, l'individu derrière ce microcosme nous propose une représentation psychique de lui-même par procuration de cette déferlante d'objets et de matières. Les empilages de pots de peinture dans l'atelier font écho aux échafaudages sur la façade externe du bâtiment, métaphores d'un rapport au monde rafistolé à partir des fragments à la disposition du quotidien.

À l'image des anciens cabinets de curiosité qui tentaient d'exemplifier le monde en organisant des associations éclectiques d'objets sous des grands « règnes » catégoriels — le *naturalia*, l'*artificialia*, l'*exotica* et le *scientifica* — *Canadassimo* comporte sa structure propre. Les produits ménagers et les denrées rassemblées dans le dépanneur peuvent se comprendre comme une représentation du règne pragmatique, les empilages de pots de peinture et de statuettes dans l'atelier proposent une lecture du règne créatif, et la terrasse perchée au-dessus de l'atelier donnant vue sur le site de la biennale se lit indéniablement comme une métaphore du règne économique. Un réseau impressionnant de gouttières enchevêtrées comme du spaghetti permet aux visiteurs de faire dégringoler leur menue monnaie et de contempler la trajectoire empruntée par

¹⁹⁰ *Ibid.*, note 7, p. 43.

leurs sous dans des entrelacs de possibilités. Cette allusion économique rejoint la vue sur la biennale, et la question de la place de BGL dans une économie culturelle mondialisée. L'entreprise du collectif de déménager un dépanneur au grand complet et de recréer intégralement un atelier sur un autre continent peut sembler mégalomane, mais recadrée au beau milieu d'une mer de production matérielle, discursive et marchande qu'est la biennale, *Canadassimo* fait figure de simple synecdoque face à une surabondance matérielle, une surenchère discursive, et une spéculation économique d'envergure interocéanique.

3.3 Retravailler les restes

Au risque de poser un oxymore, la fascination dont fait preuve BGL à l'égard des matières de tout acabit pourrait se qualifier d'« acuité ingénue ». De prime abord, BGL semble obnubilé par l'attrait des choses comme une mouette attirée par une brocaille rutilante, ou comme un flâneur volage dont l'attention se laisse harponner par la première camelote atypique. Cette ingénuité cache cependant une perceptivité aiguisée et une compréhension spontanée des potentiels inscrits dans la matière. Ce qui m'amène à considérer BGL comme un chiffonnier déguisé en flâneur.

Dans un essai comparatif entre les postures méthodologiques du flâneur et du chiffonnier chez Walter Benjamin, Marc Berdet métaphorise un dualisme fort constructif pour analyser la pratique de BGL :

Siffloant, le nez en l'air, distrait par les panneaux lumineux, fasciné par les modes nouvelles, un homme se promène au gré de ses rêveries, échappant, pensif, aux nécessités capitalistes d'être utile. Grommelant, les sourcils froncés, scrutant le sol, obsédé par les recoins, les zones obscures, les objets abandonnés par la société, un autre fouine compulsivement sous les pas du premier, conférant une utilité nouvelle à tout ce qui ne « sert plus ». L'un est le flâneur, l'autre le chiffonnier. [...] Le premier est une figure romantique, ingénue, à la démarche rhapsodique. Le second est une figure démoniaque, un obscur savant, au pas saccadé mais imperturbable. Le flâneur est désordonné, impulsif et ambigu; le

chiffonnier est méthodique, réfléchi et implacable. Le flâneur s'intéresse aux étoiles, aux symboles de souhait, à l'allégorie et aux « rêvoirs » ; le chiffonnier aux rêves brisés qui gisent sur le macadam et non pas dans les étoiles, aux objets qu'il peut y « collectionner » selon un ordre qui subvertit le fétichisme de la valeur d'échange.¹⁹¹

L'attitude joueuse, dissipée et un brin polissonne qui se dégage de la pratique de BGL se range du côté du flâneur. En effet, le collectif semble dénué de méthode systématique, pour plutôt se laisser porter par les potentiels circonstanciels de chaque projet. S'il est une forme d'insolence que l'on puisse attribuer au collectif, c'est bien celle d'échafauder des mondes-canulars absolument merveilleux et fantasques sur les bases de décisions qui semblent compulsives et irréfléchies. Du moins en apparence, car en deçà des échappées, des guet-apens artistiques, des excès et de l'humour projetés à tout vent, une concentration et un flair imbattable se dessinent dans l'habileté à faire parler la matière. Plus encore, l'attitude dissipée de BGL peut être lue comme une forme de résistance tacite aux discours institutionnels cristallisés, disciplinés, rangés.

L'ouverture méthodologique du flâneur le place en quelque sorte en posture de recherche, à l'affût de tous les possibles, là où le chiffonnier oriente déjà son geste. Dans un ordre d'esprit analogue, les chiffonniers qui peuplent les horizons post-apocalyptiques de T&T se doublent toujours de troubadours, comme pour contrebalancer la lourdeur systématique et le poids de la nécessité par le plaisir hédoniste et l'esprit de découverte. Chez BGL comme chez T&T, le chiffonnier grappille assidument pendant que le flâneur/troubadour enchante et réinvente.

La capacité de lecture dont fait preuve BGL à l'égard de la matérialité trouve son équivalent dans la philosophie de François Dagognet. Formé en philosophie, en science

¹⁹¹ Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur : Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Archives de philosophie*, n°75, (2012): 425.

et en médecine, François Dagognet se présente comme un chiffonnier de la pensée, « chinant çà et là, dans la grande brocante du monde, de quoi nourrir sa réflexion et la nôtre ¹⁹² ». À l'image des cueillettes prolifiques de BGL et des chiffonniers et troubadours qui habitent les paysages déglingués de T&T, Dagognet ramasse, inventorie et synthétise les traces éparses d'une matérialité changeante. Toutefois, comme pour BGL, ce glanage autoproclamé cache un agenda plus aiguillé, car Dagognet travaille depuis les années 1980 à contresens du prédicat idéaliste des humanités afin de constituer une « matériologie » de la pensée, traversant tous les champs de connaissance des sciences naturelles à l'art contemporain. L'idée étant de privilégier le substrat de toute situation ou pensée, la philosophie de Dagognet positionne ainsi l'avancée de la pensée conceptuelle dans un état coévolutif avec la fluctuation matérielle du réel : « la matière pourrait se définir comme notre double ; cessons de la regarder comme 'le non-moi' ou un simple réceptacle ; elle réfléchit nos performances et surtout les permet, en même temps qu'elle les concrétise ¹⁹³ ».

Avant même que Bruno Latour ne bouleverse nos balises ontologiques en nous parlant de l'agentivité des objets, Dagognet défendait dès les années 1980 une « objectivité » de la pensée. Comme l'explique Daniel Parrochia : « Selon lui, la philosophie doit se détourner du 'cogito' (tellement narcissique!) pour s'intéresser davantage aux 'cogitata', aux pensées, et même plus qu'aux pensées, aux objets et aux instruments dans lesquels celles-ci se concrétisent et s'élaborent ¹⁹⁴. » Dagognet comprend la matérialité comme la trajectoire de la raison. Pour lui, tout sujet passe inévitablement par l'objet : « que serait, en effet, une raison qui ne s'incarnerait pas, qui ne se

¹⁹² Daniel Parrochia, *François Dagognet : Un nouvel encyclopédiste?*, (Paris : Champ Vallon, 2011), 13.

¹⁹³ François Dagognet, *Rematéraliser : Matières et matérialismes*, (Paris : Vrin, 1985), 256.

¹⁹⁴ Daniel Parrochia, « François Dagognet : vie, médecine et métaphysique », *François Dagognet : Un nouvel encyclopédiste?*, (Paris : Champ Vallon, 2011), 134.

réaliserait pas dans le réel? Il faut donc prendre en compte la matérialité, même la plus fugace, même la plus anecdotique, même la plus insignifiante en apparence—même la plus illusoire parfois¹⁹⁵. »

En ce sens, François Dagognet se présente comme un « matériologue » non idéologique. Il s'intéresse plus aux matières « élaborées » (synthétiques) qu'aux matières « originelles » (naturelles, organiques). Il importe pour lui de « passer de la matière à l'objet, du langage évocateur à la présence de la chose dans toute son épaisseur¹⁹⁶ ». Il est un ardent défenseur des matières plastiques, des colles et des adhésifs synthétiques, bref, de l'artificialité, à une époque où commence leur stigmatisation. Dagognet place le naturel et l'artificiel sur un plan de continuité, l'artificiel agissant comme une néo-nature, comme une nature façonnée par l'humain¹⁹⁷. Il revendique également la valeur des rebuts, des déchets, des matières laissées pour compte.

La liberté avec laquelle BGL configure et reconfigure la matière, jusqu'à recycler son propre travail dans une suite interminable de reconfigurations matérielles et sémantiques, atteste du libre jeu « matériologique » dont se revendique Dagognet. L'inclination de sa pratique pour des polymères synthétiques témoigne de son interrogation de la notion d'artifice en contrepoint au naturel, comme c'est le cas de leurs arbres ornés de feuillages plastiques dans l'œuvre *Pinocchio* (2009) (fig. 3.9), ou trempés dans la peinture industrielle dans l'exposition *Postérité*, ou encore des nodules du cerisier en mousse polymère arc-en-ciel dans l'exposition *New Sellutions* (2009) (fig. 3.10). Dans l'esprit de la postproduction théorisée par Nicolas Bourriaud, la

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹⁶ Gérard Chazal, « Les salons de François Dagognet : art, science et philosophie », *François Dagognet : Un nouvel encyclopédiste?*, édité par Daniel Parrochia, (Paris : Champ Vallon, 2011), 125.

¹⁹⁷ Jean-Claude Beaune, « François Dagognet : De la matière à l'objet », *François Dagognet : Un nouvel encyclopédiste?*, édité par Daniel Parrochia, (Paris : Champ Vallon, 2011), 35.

pratique de BGL s'inscrit dans une compréhension particulière du monde — une compréhension marquée par la saturation matérielle, la densification sémantique et un certain chaos symbolique. Loin d'être source d'aliénation pour le collectif, ce contexte de surabondance matérielle est plutôt traité comme l'ouverture de tous les possibles, la condition même de leur créativité.

La surabondance matérielle de la culture nourrit également les fabulations environnementales de T&T. Selon une esthétique dérivée à la fois du design graphique et du bricoleur de circonstance, le duo prélève des motifs dominants sur les places désertées du modernisme et du progrès et les projette dans un avenir d'après-désastre. Ainsi déclinés au futur antérieur, ces visages de la modernité se parent d'une aura de désuétude qui pourrait faire d'eux des icônes prisées d'une contre-culture surgissant des décombres. Les images et installations de T&T évoquent un avenir empreint de nostalgie surannée par la simple projection temporelle des objets qui meublent notre passé et notre présent.

Du fait qu'il ramène le présent à un contexte de crise, le discours écologique peut être perçu comme le point de condensation d'un rapport au temps stigmatisé par l'inquiétude et la culpabilité. Des relents apocalyptiques habitent le discours écologique—allant de la menace nucléaire jusqu'aux changements climatiques, en passant par les prédictions malthusiennes de surpopulation dans les années 1970—et se prêtent aisément au propos d'un présentisme appréhensif. Cette anxiété coupable, l'historien François Hartog l'explique comme une double dette du présent, envers un passé miné d'actes inconséquents et d'ambitions démesurées, et envers un futur tout aussi lourdement hypothéqué et dont les réclamations assombrissent aujourd'hui l'horizon¹⁹⁸. Pris dans cet étai d'erreurs antérieures et de conséquences à venir, le

¹⁹⁸ François Hartog, « La double dette ou le présentisme du présent », *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, (Paris : Éditions du Seuil, 2003), 207-218.

présent se referme sur lui-même et tente tant bien que mal de pallier l'impasse que génère sa propre surcharge. En réponse à de tels horizons dystopiques, T&T cherche à déployer le temps sur un mode moins linéaire, afin de permettre l'émergence de nouvelles potentialités.

T&T se projette au-delà d'un seuil critique, pour imaginer les germes d'une réorganisation sociale dans le calme post-traumatique de l'après-désastre écologique. Le collectif exploite en quelque sorte l'imaginaire eschatologique si lourd à l'heure des changements climatiques, et cherche par ce point de rupture à générer un brassage de l'histoire et un remaniement des modes d'appartenance au monde. Au lieu de faire table rase, le seuil environnemental oblige un retour aux décombres du passé pour en extraire un présent actualisé et viable. Dès lors, l'apocalypse n'est plus tant un vecteur de rupture immuable avec le passé : il devient un catalyseur de potentialités latentes. La trame narrative eschatologique remaniée par T&T permet l'avènement d'un futur antérieur, c'est-à-dire un futur envisagé à même les possibilités du passé, mais demeuré latent dans la mémoire des choses. Figurant avec une imagination foisonnante de telles situations où les repères actuels sont profondément perturbés, T&T stipule que c'est par la réactivation de projets abandonnés et la transformation de modèles désuets qu'une survivance (dans tous les sens du terme) devient possible.

L'intérêt artistique pour les restes se fait particulièrement sentir par une tendance à la reprise, à la récupération, à l'emprunt et à l'appropriation, dans un jeu de remaniement sémantique des motifs culturels ambiants et des discours dominants. De telles pratiques permettent l'ouverture de nouveaux rapports à l'histoire, où les diverses composantes historicisées sont traitées comme autant de données disparates au sein d'un vaste réseau d'archives, ou mieux encore, comme un étonnant cabinet de curiosités incessamment

retravaillé¹⁹⁹. Bien que la densité complexe du temps se concentre dans la matière qui nous entoure, la propension à en dénigrer les traces relève d'une conception progressiste de l'histoire où les marques du passé sont reléguées au statut de fragments désuets ou pire, de détritrus. Brian Neville et Johanne Villeneuve en appellent à une revalorisation des traces remisées du passé en tant que possibilités narratives désenclavées de la perception linéaire du temps²⁰⁰ : c'est par une telle approche que le recyclage culturel prend toute son ampleur. En traitant l'histoire comme un palimpseste infini où les strates narratives s'imbriquent et se superposent en un prolongement sans cesse renouvelé de contributions et d'interprétations éclatées, le recyclage culturel désamorce la logique moderniste fondée sur une progression linéaire et évolutive²⁰¹.

3.4 Faire avec, micropolitique et résistance ordinaire

Le foisonnement créatif que permet l'approche détournée du rafistolage, ainsi que du bricolage et du recyclage, comme nous venons de le voir, s'inscrit aisément dans le registre des tactiques de résistance ordinaire à l'égard de l'aplanissement culturel induit par la logique marchande :

¹⁹⁹ Parmi les essais traitant de cette culture de la reprise et du recyclage figurent notamment : Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, (Paris : Les Presses du réel, 2004); Jean Klucinkas et Walter Moser, *Esthétique et recyclages culturels : Explorations de la culture contemporaine*, (Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2004); Hafid Gafaïdi, Anne Mairesse et Michelle Praëger, *Recyclages culturels/Recycling Culture*, (Paris : édition de L'Harmattan, 2003).

²⁰⁰ Brian Neville et Johanne Villeneuve, « In Lieu of Waste », *Waste-Site Stories: The Recycling of Memory*, (Albany: Suny Press, 2002), 2.

²⁰¹ Cette discussion entourant T&T et le recyclage culturel reprend des passages d'un texte publié précédemment : Gentiane Bélanger, « Recyclages narratifs et autres désenclavements épistémologiques », *Plastik, Art et biodiversité : Un art durable ?*, n°4 (février 2014), mis en ligne le 15 février 2014, consulté le 16 septembre 2018. URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/recyclages-narratifs-et-autres-desenclavements-epistemologiques/> ISSN 2101-0323

La résistance ordinaire décrit un ensemble multiple et hétérogène d'actions non organisées, non collectives, visant à préserver ou à créer des îlots d'autonomie à l'intérieur et *de* l'intérieur du mécanisme de 'colonisation' de la sphère de la vie quotidienne par l'extension spatio-temporelle du système marchand. [...] Il s'agit d'actes privés, menés sans décision préalable, qui ignorent leur caractère politique et ne se définissent pas comme tels, ne dérogeant pas nécessairement à la loi— mais plutôt à la norme instituée par un modèle culturel hégémonique (qui n'est pas toujours ressenti comme dominant).²⁰²

Les fondements théoriques évoqués par Michelle Dobré pour asseoir son propos politique chevauchent de manière notable la rhétorique du rafistolage dans leur dimension provisoire, circonstancielle et rusée, toute comme dans leur éloge du quotidien comme terrain politique²⁰³. L'astuce sociale de « faire avec » les contraintes imposées, défendue avec éloquence par Michel de Certeau comme une attitude de ruse et de braconnage, ou encore une capacité d'instaurer de la pluralité dans un système dominant par un savant jeu de l'entre-deux²⁰⁴, se rapporte de très près à la réalité du bricoleur, qui « ne regarde pas le monde de face, comme l'ingénieur, mais de façon détournée [...] Le bricoleur est obligé à ce détour parce qu'il fait partie du monde dans lequel il entend construire son objet, au lieu d'en être séparé comme l'ingénieur²⁰⁵. »

Dobré attribue une qualité interstitielle à ces brèches ouvertes dans la trame normative de la consommation et du comportement social, susceptible de laisser fleurir une temporalité libérée et flottante. Elle s'interroge à cet effet sur « les éventuelles 'poches' de non-contemporanéité, ou bien les enclaves temporelles hors du présent immédiat et de ses impératifs d'efficacité et de rentabilité qui pourraient constituer un frein à la logique marchande²⁰⁶ ». En raison de leur suspension temporelle toute particulière, les

²⁰² Michelle Dobré, *L'écologie au quotidien : Éléments pour une théorie sociologique de la résistance ordinaire*, (Paris : édition L'Harmattan, 2002), 311; 316.

²⁰³ Je pense ici en tout premier lieu à la tactique chez Michel de Certeau (1980).

²⁰⁴ Michel de Certeau, « Faire avec : Usages et tactiques », 50-68.

²⁰⁵ Frédéric Keck, *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*, 48-49.

²⁰⁶ Michelle Dobré, *Op. cit.*, p. 24.

fabulations architecturales de T&T peuvent, comme BGL, incarner une variante de cette logique consommatoire alternative si ardemment recherchée et espérée par Dobré.

Loin d'une abdication au paradigme consumériste dominant, l'approche matérialiste partagée par BGL et T&T tend à concrétiser certains principes écologiques par l'établissement de nouveaux rapports de production et de consommation affiliés à ce que Michelle Dobré qualifie comme une forme de « résistance ordinaire ». Elle explique que toutes les formes de consommation ne s'équivalent pas :

L'activité sociale de consommation a fait l'objet de nombreux travaux anthropologiques, tant sur les sociétés « sauvages » que sur la culture ouvrière dans les sociétés industrielles. Ces travaux ont fait ressortir la différence entre une consommation jubilatoire, occasion de l'entretien et du renouvellement des liens sociaux, source de créativité et de plaisir, « part maudite », fête, démesure, « consommation », don (Bataille, 1967) — mais consommation authentique—et la consommation de masse, soumission aliénante à l'ordre marchand (et au règne de l'argent) dont les buts économiques sont étrangers à la vie en société.²⁰⁷

Dans le travail de BGL et de T&T, il ne s'agit non pas de s'opposer à la consommation en tant que telle, ce qui reviendrait absurdement à refuser la vie, puisque toute forme de métabolisation d'énergie est un acte de consommation. Bien au contraire, la consommation est au cœur de leur engagement matériel au monde — une consommation circulaire ancrée dans le recyclage et le grappillage, inventive et rusée dans son sens du bricolage, et respectueuse de l'agentivité des matières investies.

Telle que présentée dans ma discussion sur la culture matérielle, cette attitude opère comme une tactique (de l'intérieur même d'un système dominant, le consumérisme en l'occurrence) et restitue la charge créative de la consommation. Dobré l'explique dans les termes suivants :

C'est précisément là où la rationalité instrumentale se donne pour irrésistible, c'est-à-dire dans le champ de la consommation, de la vie matérielle, que des formes de résistance doivent pouvoir être observées. Alors que l'aliénation est un résultat redouté des conditions de vie imposées par le marché généralisé, la

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 72.

résistance se nourrit précisément du retournement en son contraire de ce qui s'impose et de ce qui contraint. [...] De la même manière dont la modernité incorpore dans son mouvement sa propre critique, la *résistance ordinaire* se traduira par des pratiques critiques permanentes à l'intérieur d'un cadre social dont les principes se donnent et apparaissent aux gens ordinaires comme des contraintes inévitables.²⁰⁸

Dobré cherche à discerner le degré d'existence, au sein même du climat ambiant de consentement aux lois du marché, de formes hétérogènes et circonstanciées de résistance. Elle explique ce registre d'actions micropolitiques (c'est-à-dire non organisées, éphémères et en amont des structures sociales) comme une volonté d'autonomie, eu égard à l'invasion du quotidien par « l'extension du système marchand²⁰⁹ ». Dans son texte de commissaire Marie Fraser contextualise le travail de BGL en des termes parfaitement analogues :

Canadassimo montre ainsi à plusieurs égards que la réappropriation des conditions matérielles de notre existence (objets, techniques, outils, savoir-faire et modes de production) implique la création d'une économie à l'échelle humaine à l'intérieur de l'économie dominante, déshumanisée, et de plus en plus inintelligible. Dans une ère marquée par la perte de contrôle de la production matérielle, cette installation semble vouloir proposer une écologie alternative dans laquelle l'art est central.²¹⁰

Une telle résistance ordinaire se positionne clairement dans la lignée de celle de Michel de Certeau, en ce qu'elle situe le lieu névralgique de toute résistance ordinaire dans le quotidien, cet angle mort de la pensée environnementale politisée :

Le peu d'attention qui a été accordée à la révolution de la consommation comparativement à la révolution industrielle et aux activités de production reflète la position de subordination de la vie quotidienne, dont les transformations ont été enregistrées de manière mécanique, comme un simple résultat, une retombée de l'accroissement des capacités de production et des richesses.²¹¹

²⁰⁸ Michelle Dobré, *Ibid.*, p. 11 ; 139.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 311.

²¹⁰ Marie Fraser, « De la réappropriation à l'improductivité », *Op. cit.*, p. 49.

²¹¹ Michelle Dobré, *Op. cit.*, p. 83.

Cependant, Michel de Certeau démontre avec acuité le pouvoir du quotidien comme lieu interstitiel de résistance, là où les formes culturelles dominantes sont susceptibles de se faire « braconner » et subvertir, à l'abri des regards et de la conscience collective. Peu à peu, c'est justement la conscience collective qui voit ses principes dominants atteints, ajourés, amendés et fragilisés, sous l'impact cumulatif et imperceptible de ces innombrables braconnages anonymes et intimes.

Cette célébration du quotidien est palpable dans les habitats de T&T, où l'urbanité industrialisée associée à la société occidentale consumériste est doucement appropriée et travestie en communauté écologique par une brigade de chiffonniers altermondialistes. Le communautarisme festif mis de l'avant par T&T n'est pas à négliger non plus, en ce qu'il constitue une force névralgique de la résistance ordinaire pour Dobré : « Il est important de montrer la nature sociale de l'individualisation banale de la résistance, à l'opposé de l'héroïsation esthétique du Résistant, acteur collectif ou figure emblématique²¹². »

Cultivant un ludisme d'un tout autre esprit que celui de BGL (moins espiègle), T&T tend à se projeter dans le futur, pour repenser la société dans un contexte d'eschatologie écologique. Suivant leur diaspora environnementale, les nomades qui animent les paysages de T&T sont unis par la nécessité primordiale de développer des modes ingénieux d'adaptation sur fond de paysages profondément perturbés. Tels des chiffonniers de l'avenir, les troubadours et autres personnages quasi médiévaux qui peuplent ces horizons de demain retapent d'anciennes structures typiquement modernistes. C'est notamment le cas dans le cahier à colorier *Carchitecture* (fig. 3.11), qui propose des habitats rudimentaires « rabibochés » à partir de vieilles Camaro décaties, et dans *The Sheep Farmer* (fig. 3.12), où des dômes géodésiques se font convertir en réservoirs de biogaz. La pensée utopique communiquée par T&T emprunte

²¹² *Ibid.*, p. 229.

donc un sillage d'arrière-garde environnementale, où le rafistolage occupe le premier rang d'un paradigme technologique anachroniquement recalibré. Ainsi les prototypes d'habitations développés dans le cadre de la série architecturale *Habitats* (2010) (fig. 3.13) consistent en de savants « bidouillages » (techniques autant que sémantiques) de matières fatiguées et proposent une appartenance au monde fondée sur la posture frugale, bien qu'inventive, du chiffonnier. Tyler Brett et Tony Romano (les deux moitiés de T&T) vont jusqu'à expliquer l'allure bâclée de leur esthétique dans ce sens : « Sure they end up looking a little “crappy,” but our intention is to make the best of the situation. Our recycled lumber pile “handy-man” aesthetics pays homage to the Reader’s Digest’s do-it-yourself home build and renovation guide, or for that matter, our forefathers²¹³. »

La résilience des protagonistes qui habitent leurs paysages s'appuie sur un sens du bricolage, ou si on préfère, sur une manière de composer avec l'absence de linéarité et d'intentionnalité dans les relations causales, qui sont plutôt conditionnées par des forces contingentes et multiples. Comme le signale Patrick Andersson, ces lendemains truffés de références esthétiques se retrouvent suspendus entre un passé vaguement familial et un futur toujours latent²¹⁴. Les références en histoire de l'art abondent en ce sens, avec *Les casseurs de pierre* (1849) de Gustave Courbet revisité dans le contexte, non plus aliénant, mais émancipateur, d'un pionnier du futur se forgeant un avenir rafistolé à partir des restes oubliés de la modernité. Ou encore les « hobos » qui coulent une vie douce bien que frugale dans leur « Carchitectures » et leurs dômes décatés, comportent des références directes aux voyageurs hivernaux, aux autochtones, aux coureurs de bois et aux bûcherons représentés par le peintre canadien Cornelius Krieghoff (1815-1872). Autrement dit, T&T ancre ses chiffonniers, ses vagabonds et ses troubadours dans une filiation historique de personnages économiquement

²¹³ Patrik Andersson, *T&T Onward Future* (Vancouver; Oakville; London : Trapp Editions; Oakville Galleries; London Museum, 2008) 20.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

marginiaux, et il les situe dans des marqueurs incontestables de la modernité (dômes géodésiques et voitures), positionnant de cette manière le futur dans un cycle récursif.

Cette suspension temporelle, Michelle Dobré serait tentée de l'interpréter comme « la lutte, en apparence microscopique, pour maintenir une possibilité même subjective, même dérisoire, de s'extraire du 'temps-système' de la modernité avancée. Se situer dans un temps local peut alors servir à s'opposer au temps mondial du marché en créant ces 'interrupteurs' dont parle Deleuze, tactiques pour échapper au contrôle²¹⁵. » Cette compréhension deleuzienne de la résistance hétérochronique s'accorde au potentiel interstitiel que décrit Pascal Nicolas-Le Strat :

L'interstice représente certainement un des espaces privilégiés où des questions refoulées continuent à se faire entendre, où certaines hypothèses récusées par le modèle dominant affirment leur actualité, où nombre de devenirs minoritaires, entravés, bloqués prouvent leur vitalité. Les interstices sont là pour nous rappeler que la société ne coïncide jamais parfaitement avec elle-même et que son développement laisse en arrière-plan nombre d'hypothèses non encore investies — des socialités ou des citoyennetés laissées en jachère... L'expérience interstitielle représente une occasion privilégiée pour renouer avec ces hypothèses et ces devenirs disqualifiés par l'économie générale de la société, maintenus en lisière de son développement ou ensevelis sous la somme de ses productions marchandes.²¹⁶

Entre la détermination futurologique et la fantasmagorie utopique, T&T localise les germes d'une diversité créative dans l'accumulation et la densité temporelle de nos référents culturels. Pour avoir accès à l'éventail des possibles, le tiroir de l'histoire (naturelle tout autant que sociale) demande à être rouvert, son rangement bousculé, afin que de ce brassage émerge des visées exploratoires de l'avenir.

²¹⁵ Michelle Dobré, *Op. cit.*, p. 117.

²¹⁶ Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n°31, (Paris : éditions Amsterdam, 2008), 118.

En s'intéressant de la sorte aux formes délaissées de la culture et de l'histoire, il devient évident que T&T participe d'une forme de survivance²¹⁷ et la persistance du résiduel dans leur travail « impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation²¹⁸ ». La cyclicité induite par leur recyclage culturel et leur futurisme contaminé de folklore interrompt le cours téléologique de l'histoire en y imbriquant des anachronismes féconds.

Cette histoire remaniée par T&T fait penser à une image rapportée par Nicolas Bourriaud lors d'une conférence qu'il a donnée au Musée d'art contemporain de Montréal sur l'hétérochronie, en 2014, où il se réfère à Louis Althusser et à son matérialisme aléatoire pour illustrer le passage d'une conception idéaliste de l'histoire durant la modernité vers une conception matérialiste à partir de la période postmoderne. « Un historien idéaliste prend un train à une station déterminée, et en connaissant sa destination²¹⁹. » Il comprend l'histoire comme étant déterminée, téléologique, dotée d'un sens, d'une direction et d'une finalité : le progrès. « Un historien matérialiste embarque sur un train sans savoir d'où il arrive, et sans connaître sa destination²²⁰ » écrit Althusser selon Bourriaud. Autrement dit, sa vision de l'histoire est aléatoire, dénuée d'idéalisme, de finalité, de sens. L'histoire s'échafaude sur une série de rencontres fortuites qui n'ont ni origine ni fin, ni cause ni effet. Bourriaud poursuit ensuite dans le sillage de Žižek et module la dialectique hégélienne en soutenant que l'histoire prend forme par accident, au hasard, et ce n'est qu'*a posteriori* qu'on lui attribue un sens ou une nécessité. Cette dernière affirmation peut suggérer une compréhension exaptive de l'histoire.

²¹⁷ Pour reprendre un terme cher à Georges Didi-Huberman. Voir : Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, (Paris : Les Éditions de Minuit, 2002), 85.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, tome II, édition François Matheron, (Paris : Stock/IMEC, 1995), 581.

²²⁰ Nicolas Bourriaud, « Hétérochronies », *L'art contemporain entre le temps et l'histoire*, conférence livrée dans le cadre du cycle de conversations (janvier-mai 2012). Consulté le 6 octobre 2014 sur <https://macm.org/videos/nicolas-bourriaud-heterochronies-2/>

Le concept d'exaptation évoque un autre type d'histoire, celle de l'évolution du vivant, et du bouleversement de ses soubassements téléologiques. L'exaptation désigne certains effets accidentels de l'évolution, c'est-à-dire des aptitudes ou des fonctions vitales qui apparaissent fortuitement, dans un rapport non causal aux pressions environnementales, ou encore des attributs passifs qui deviennent subséquentement cruciaux avec la transformation du contexte environnemental.

L'exaptation tend à signaler du sens *a posteriori*, là où il n'y avait que contingence, à ouvrir les possibles sur des impondérables, à détourner les mécanismes évolutifs de leur direction momentanée. Bref, l'exaptation suggère que l'évolution du vivant se développe par tâtonnement, par accident, par hasard. À ce propos, la journaliste scientifique Amy Maxmen rapporte les propos du père de l'exaptation, le paléontologue Stephen Jay Gould, dans un article intitulé *Evolution, You're Drunk* : « Back in 1996, evolutionary biologist Stephen Jay Gould posited that evolution progresses like a drunkard's walk. Organisms, he said, stand an equal chance of becoming simpler or more complex over millions of years [...] Mother Nature does not work like Steve Jobs, continuously designing sleeker versions ²²¹ . » Cette compréhension historique du vivant fondée sur une déambulation à l'aveugle est expliquée par le biologiste François Jacob suivant une autre analogie qui ramène à mon terrain de discussion. Jacob compare la nature exaptive à un bricoleur, cultivant un champ des possibles à partir d'un contexte contingent, et non à un ingénieur ou un démiurge, qui façonne un devenir suivant un plan préétabli²²².

La compréhension exaptive de la nature remonte d'ailleurs aux années 1980 ; elle est donc contemporaine de la « matériologie » de François Dagognet, de l'esthétique du

²²¹ Amy Maxmen, *Evolution, You're Drunk: DNA studies topple the ladder of complexity*, Nautilus, n°3, (Printemps 2014):169-170.

²²² François Jacob, *Le jeu des possibles. Essai sur diversité du vivant*, (Paris : Le Livre de Poche, 1986), 70.

quotidien de Michel de Certeau et suit le sillage de *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss. Toutes ces notions annoncent en quelque sorte une pensée non linéaire, décentrée et systémique, éloignée de la téléologie moderniste et plutôt affiliée à diverses pensées hétérochroniques comme la philosophie esthétique orientale, ancrée dans la contingence matérielle du monde. Comme le suggèrent de leur côté BGL et T&T avec leurs tactiques de recyclage culturel et de grappillage visuel, redéfinir la conscience écologique revient peut-être en fait à repenser la temporalité qui structure notre compréhension de la nature en dehors de l'axe prédéterminé du progrès scientifique et technologique.

Pour conclure ce chapitre, le rafistolage pointe vers une humilité et une flexibilité d'approche face à la complexité naturelle et artéfactuelle du monde. Une plus grande cohérence écologique ne nécessite pas toujours un remaniement intégral de nos principes de vie, mais plutôt un amendement, un rafistolage, un rabibochage de nos habitudes quotidiennes. Le rafistolage ne s'oppose pas à la surabondance matérielle, tout comme il ne dénigre pas le rôle fondamental, source de toute vie, de la consommation. Bien au contraire, le rafistolage cherche à s'en accommoder, à composer avec ou, dit plus simplement encore dans les mots de Michel de Certeau, à « faire avec » la nature des choses : par le bricolage, le recyclage et la reconsidération des pans délaissés de la culture.

Largement théorisée sur le plan culturel dans les notions de bricolage, de recyclage et d'esthétique du quotidien, cette attitude est fondamentalement écologique en ce qu'elle se place au diapason de la nature dans sa compréhension actuelle : une nature exaptive, perpétuellement changeante, en mouvement, infléchie par ses propres accidents, tâtonnante et détournée. Exaptive, la nature ne met en œuvre aucune autopoïèse linéaire ou téléologique. Sa genèse — ses gènes — sont constamment contaminés ou brassés par une myriade de facteurs chaotiques, des infections microbiennes aux fluctuations environnementales. À son image, les artistes rafistoleurs se prêtent à un libre jeu

expérimental sans idées préconçues, forts de leur « incompétence » heuristique, soit une attention au réel en mouvement sans *a priori* méthodologique ni idéologique. Le rafistolage est en soi exaptif, en ce qu'il réactive des caractères dormants ou en latence — il permet assez de marge pour qu'émergent des potentiels insoupçonnés des pans délaissés, remisés, oubliés de la culture et de la matière. Tout comme dans la nature, ce brassage désarticule toute compréhension linéaire de la culture pour plutôt favoriser une richesse hétérochronique²²³.

²²³ La réflexion ici proposée concernant le collectif T&T reprend certaines idées d'un de mes articles publié dans le journal Plastik : Gentiane Bélanger, « Recyclages narratifs et autres désenclavements épistémologiques », *Plastik, Art et biodiversité : Un art durable ?*, n°4 (février 2014), consulté le 16 septembre 2018. <http://plastik.univ-paris1.fr/recyclages-narratifs-et-autres-desenclavements-epistemologiques/>

CHAPITRE IV

REFIGURATION : DÉTOURNEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES OU L'ÉCOLOGIE RACONTÉE

Ce chapitre s'ancre dans la démarche artistique de Mark Dion afin d'amorcer une critique des raccourcis épistémologiques présumant un accès intellectuel et rationnel au savoir, indépendamment de tout contexte matériel. Cette critique prend forme par le remaniement épistémologique, par la retouche des modèles explicatifs de la nature, par la manipulation de ses représentations matérielles, visuelles et nomenclatrices, ainsi que par l'infiltration de divers régimes visuels et discursifs, allant du populaire à la science et de la politique à l'esthétique. En archéologue du savoir, Mark Dion fouille les strates taxonomiques des sciences naturelles pour interroger leur configuration épistémologique de la nature. Fervent adepte de la reprise d'anciens dispositifs d'organisation du savoir, Dion se spécialise dans l'élaboration de cadavres exquis muséologiques par lesquels il combine divers objets hétéroclites, des fragments narratifs et des parcelles d'histoire de manière à en exposer les soubassements idéologiques.

Dans son enquête sur les modes d'existence ²²⁴, Bruno Latour dénote un appauvrissement du rapport au monde de ceux qu'il désigne comme « les Modernes », mais qu'on pourrait tout aussi bien réunir sous l'égide de l'humanisme occidental. Le problème tel qu'il le présente concerne avant tout les schèmes épistémologiques par lesquels les Modernes appréhendent le monde et se l'expliquent. L'organisation du monde (notamment par la taxonomie, la génétique, les dualismes, l'évolutionnisme

²²⁴ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*, (Paris : La Découverte, 2012).

« ordonné » et téléologique) et des savoirs (les disciplines, les langages, les cultures) en domaines respectifs, clairement circonscris les uns par rapport aux autres, ne rend pas justice, aux dires de Latour, au caractère enchevêtré du réel et à l'hétérogénéité des trajectoires de connaissance qui le traversent. Ce qu'il dénomme les voies d'instauration, c'est-à-dire les chaînes de référence et les médiations qui articulent toute forme de savoir ou d'existence et qui se composent à même le réseau dense du réel²²⁵, sont invariablement dénigrées comme des intermédiaires polluant notre accès au réel. Comme si nous n'étions pas une part constitutive de ce réel que nous appréhendons, nous veillons consciencieusement à le maintenir séparé de nous-mêmes en l'« objectivant ».

Il ressort de cette analyse des modernes un constat quant au refus inconditionnel des voies de médiation qui permettent, conditionnent et échelonnent non seulement notre rapport au monde, mais aussi notre condition d'existence à même ce monde. Cette attitude que Latour attribue aux modernes provoque un désaveu généralisé des chaînes de référence qui sous-tendent les trajectoires de connaissance et d'existence, quelles qu'elles soient. Cette réfutation s'explique du fait que ces dernières constituent la trace tangible des fondements hétérogènes (éclectiques, même) de toute articulation du réel, et érodent dans une certaine mesure la pertinence de la propension des modernes à l'ordonnement. Latour va jusqu'à retracer de tels relents dans la pensée critique si ardemment poussée par le postmodernisme, relents qu'il localise dans le dépeçage systématique de tout projet idéologique et le démantèlement des absolutismes, en vue d'exposer le caractère construit des catégories modernistes. En effet, si le déconstructivisme refuse de se complaire dans un schème de « Valeurs » acceptées pour telles en dehors de toute construction, le danger dans un tel projet consiste à ce que l'acharnement à mettre en lumière les mécanismes de constitution du savoir résulte potentiellement en un discrédit de ces formes de médiation.

²²⁵ *Ibid.*, p. 83.

Cette mouvance déconstructiviste habite depuis maintenant près de 30 ans les horizons de l'art contemporain et nourrit encore aujourd'hui moult pratiques artistiques tout autant que les discours qui s'y rapportent. C'est dans ce contexte qu'il m'apparaît pertinent de revoir la pratique de Mark Dion, qui peut à priori sembler à son aise au sein d'un tel discours critique. Le considérant à la lumière d'une pensée matérialiste aux inclinations latouriennes, du regard porté sur sa pratique émerge une lecture différée de sa charge sémantique, ce qui m'incite à repositionner son propos au sein d'une tradition matérialiste, plutôt que déconstructiviste.

Une quantité notable de facteurs théoriques, biographiques et contextuels pointent vers une compréhension déconstructiviste du travail de Mark Dion. À commencer par son cheminement universitaire, plus particulièrement son inscription au programme d'étude indépendante du Whitney Museum, où il a eu l'occasion de développer sa démarche sous l'égide de figures de proue de la critique postmoderne comme Craig Owens, Martha Rosler, Barbara Kruger et Benjamin Buchloh et de côtoyer une génération émergente vouée à la critique institutionnelle, dont Andrea Fraser. De surcroît, tandis que Dion manifeste un intérêt sans réserve envers l'histoire naturelle, ce n'est qu'à travers les exemples de Stephen Jay Gould et de Donna Haraway, et leur apport foucaldien aux disciplines scientifiques qu'il lui a semblé envisageable d'intégrer la science dans sa propre démarche :

I discovered Stephen Jay Gould and Donna Haraway more or less at the same time, and realized there were people who have the same intellectual rigor but apply the critique to things that I actually care about, which is the culture of nature. So that was the big breakthrough. I was able to apply the rigorous conceptual tools from the ISP [Whitney Independent Study Program] to what I cared about—the role of institutions like natural history museums, the history of science, and the museum itself, and look backward to systems of classification, links with colonialism, and so forth. Basically, looking at the things that forge a perspective

on the natural world that leads us to the current moment when our relationship to the natural world is nothing less than suicidal.²²⁶

Si nous nous attardons par ailleurs aux lieux communs de Wikipédia qui sont aujourd'hui ressassés à propos de son travail, les choses maintiennent leur cours : « Ce n'est pas tant la nature qui intéresse l'artiste mais l'idée de nature. Dans son travail, Dion cherche à déconstruire les codes visuels et idéologiques qui ont, au cours de l'histoire, formaté notre connaissance et notre expérience de la nature²²⁷. » L'idée ici n'est donc pas tant de contredire cette lecture aujourd'hui canonique de sa démarche. L'intention est plutôt de faire surgir des registres supplémentaires susceptibles d'infléchir, de décaler le sens attribuable à sa pratique, et de démontrer sa contribution au discours matérialiste.

La pratique de Mark Dion se place en continuité avec celles de BGL et T&T analysées dans le chapitre précédent, notamment dans sa construction anachronique du savoir, sa propension à l'accumulation, la collection et le recyclage des objets, ainsi que sa métabolisation sans cesse renouvelée de projets antérieurs. Dans un cas comme dans l'autre :

Tout commence dans les poubelles, en farfouillant dans le fatras des anciens savoirs, le chaos des encyclopédies caduques, les sous-sols des sciences. C'est sans doute aujourd'hui l'une des meilleures façons d'être philosophe sans devenir comme il faut. Se faire chiffonnier des concepts, chiner dans le cimetière des discours, arpenter le bric-à-brac des théories.²²⁸

Et pourtant, ce registre de pratiques en apparence similaire occasionne chez Dion un rapport différent à la connaissance et aux objets. Le rafistolage de BGL et T&T est de

²²⁶ Mark Dion en entrevue avec Thyrza Nihols Goodeve : Thyrza Nihols Goodeve, « Mark Dion: Mourning is A Legitimate Mode of Thinking », *The Brooklyn Rail*, (16 mai 2016), consulté le 29 juin, 2019 sur <https://brooklynrail.org/2016/05/art/mourning-is-a-legitimate-mode-of-thinking>

²²⁷ « Mark Dion », Wikipédia, consulté le 26 avril 2014, http://fr.wikipedia.org/wiki/Mark_Dion

²²⁸ Roger-Pol Droit, « Les chiffonniers du concept », *Le Monde*, (5 mai 2011), consulté le 11 décembre 2019 sur https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/05/les-chiffonniers-du-concept_1517182_3260.html

nature heuristique, ancré dans l'exploration et le faire, et incarné dans la figure inventive du chiffonnier-flâneur-bricoleur, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Le savant travail de refiguration qu'entreprend Mark Dion est plus rigoureusement méthodique, ancré dans la représentation et la disposition, et incarné dans la figure assidue du chiffonnier-collectionneur-chercheur-explorateur. Si, comme l'explique Marc Berdet, « le flâneur est un 'bon nageur' qui se 'pâme dans l'onde' de la foule²²⁹ » et se plait à composer à partir de la culture matérielle comme le sémionaute de Nicolas Bourriaud²³⁰, le chiffonnier-collectionneur épluche quant à lui les brocantes fiévreusement et systématiquement, en quête d'une trajectoire de sens alternative, bien que rigoureuse et structurée. Comme l'explique Dion : « I am constantly out there buying things, going to flea markets and yard sales and junk stores, and I like to surround myself with things that are inspirational²³¹. »

Dans son projet sur les passages parisiens, Walter Benjamin dénote une volonté d'ordonnement du monde dans le geste du collectionneur²³², en analogie avec les systèmes de classification, les taxonomies, les nomenclatures et autres dispositifs épistémiques pour faire sens à partir du monde. Une telle force structurante traverse la pratique de grappillage chez Dion, bien qu'elle serve *justement* à remettre en cause (par la citation) les schèmes épistémiques par lesquels nous classifions le vivant et le naturel.

²²⁹ Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Centre Sèves « Archives de philosophie »*, Tome 75, (2012/13) : 436.

²³⁰ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, (Paris : Les Presses du réel, 2004).

²³¹ Mark Dion "Ecology", *Art in the Twenty-First Century*, (11 novembre 2007), consulté le 5 juillet, 2019 sur <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s4/mark-dion-in-ecology-segment/>

²³² « Perhaps the most deeply hidden motive of the person who collects can be described this way: he takes up the struggle against dispersion. Right from the start, the great collector is struck by the confusion, by the scatter, in which the things of the world are found. » Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trad. Howard Eiland et Kevin McLaughlin, (Cambridge : Harvard University Press, 2002), 211.

Mark Dion peut d'ailleurs être compris comme une figure benjaminienne, si nous nous rapportons au portrait qu'en dresse Marc Berdet :

Benjamin classe ses fragments comme un chiffonnier arrange ses déchets : selon certaines correspondances plus ou moins secrètes entre eux, de manière à créer des catégories, des constellations, dont le moindre nouveau rebut ramassé peut bouleverser tout l'ensemble. [...] Le chercheur est chez lui un médium qui laisse passer la voix des objets muets et cela se fait par le montage, une mosaïque des objets. [...] Le matérialisme n'est pas une vision du monde qu'il s'agit de professer, mais une méthode qui oblige le regard du chercheur à dégager la vérité des objets historiques les plus concrets plutôt que de la chercher dans les vérités éternelles.²³³

Mark Dion partage avec Benjamin ce matérialisme mis en pratique, cette attention soutenue à l'agentivité des objets. En outre, c'est en tablant sur la force de présence de ces matières de tout acabit que Dion parviendrait à orchestrer une refiguration de notre rapport à la nature.

4.1 Refiguration

L'acte de re-figurer les choses consiste à donner forme à nouveau. Il s'agit de recadrer la lunette sur le réel (revoir, revisiter, repenser, reconsidérer) de manière à avoir une incidence sur celui-ci (remanier). Pour Mark Dion, la refiguration dépasse le simple remaniement, du fait qu'elle implique aussi un travail de déconstruction. Pour donner forme à de nouveaux schèmes de compréhension de la nature, il faut désapprendre les anciens, ou du moins les désarticuler suffisamment pour leur donner du jeu et les rendre maniables, justement. C'est notamment le cas avec l'œuvre sculpturale *The Classical Mind (Scala Naturae and Cosmic Cabinet)* (1994/2007), qui reprend une conception classique de l'ordre du monde pour en exposer les réminiscences dans les schèmes contemporains d'explication du vivant. Tel qu'expliqué en introduction, cette œuvre

²³³ Marc Berdet, *Op. cit.*, p. 431-432.

reproduit à l'aide d'objets hétéroclites « l'échelle des êtres », aussi connue comme « la chaîne du vivant » et dont chaque palier rassemble des spécimens et artefacts représentant un ordre spécifique du monde (matière minérale ; végétaux ; animaux ; humain ; êtres divins). Cette lecture du monde prend racine dans la pensée schématique d'Aristote et de Thomas d'Aquin, et consiste en un classement de l'ensemble de la matière qui compose l'univers selon un ordre hiérarchique et téléologique (du plus simple au plus complexe), depuis la matière inerte (à sa base) jusqu'à la conscience humaine, seulement dominée par les anges (à sa pointe sommitale). Cette lecture progressiste du vivant perdure dans le développement des sciences naturelles jusqu'à notre époque contemporaine — on en trouve la trace dans les arbres de vie d'Ernst Haeckel à l'aube de la pensée écologique, et aujourd'hui encore dans les manuels scolaires contemporains qui interprètent l'évolution comme une tendance linéaire vers la complexification du vivant.

Abordé dans ses formes d'expression contemporaines, ce biais téléologique du monde glisse facilement, jusque dans les discours scientifiques les plus rigoureux, puisqu'il se fonde dans des registres discursifs naturalisés, et donc acceptés pour tels. En incarnant ce biais dans sa forme originelle et anachronique par la reprise du schéma aristotélien, Dion rompt le charme de l'internalisation et expose l'arbitraire épistémique de cette conception du monde :

My art is an attempt to try to understand how our society has evolved a suicidal relationship to the planet. The key to understanding this is in the history of ideas. So my work references, mocks, highlights, shadows, and critiques these ideas. For example, works like *Scala Naturae*, and *The Classical Mind* (which is a new work for the ICA exhibition), examine the pernicious aspects of hierarchical, human-centered taxonomies that prevailed for so long in the Western tradition and became the intellectual justification for the domination of nature, racism, and other expressions of repressive power. In some ways I want to map how it is that we have arrived in such a jeopardous place in relation to the natural world.²³⁴

²³⁴ Mark Dion, « Q+A with Mark Dion », *Institute of Contemporary Art*, (Boston : 1^{er} septembre 2017), consulté le 28 juillet 2019 sur <https://www.icaboston.org/articles/qa-mark-dion>

Ce travail de refiguration de la nature chez Dion permet de le positionner dans une filiation de pensée aux angles disciplinaires variés, en continuité avec l'anthropologie des sciences et le révisionnisme critique de l'héritage de la pensée moderne proposé par Bruno Latour, ainsi que l'excavation foucaldienne des structures téléologiques encore transmises dans la pensée évolutionniste, mises à jour par le paléontologue Stephen Jay Gould. Ce dernier a consacré plusieurs ouvrages à la déconstruction (étayée de démonstrations empiriques et mathématiques) du récit téléologique du vivant dans la théorie évolutionniste²³⁵. Au cœur du travail de refiguration se trouve un retour critique sur des constructions épistémiques de la nature, profondément ancrées dans notre habitus contemporain et perpétuées presque inconsciemment dans nos discours contemporains. Dion l'exprime ainsi :

I'm not really interested in nature. I'm interested in ideas about nature. And that's really what my work is about. It's examining those ideas, where do they come from, what's the historical groundwork for them. I think for myself and for a number of artists, science really functions as our worldview. I mean, our relationship to science is very much like a renaissance artist's relationship to theology. That's really what I see as primarily the job of contemporary art; it's to function as a critical foil to dominant culture.²³⁶

L'acte de refiguration est donc une affaire de représentation. C'est par ses schèmes visuels que Dion retravaille l'idée de nature, mais cette refiguration des schèmes conceptuels passe inmanquablement par les objets et les matières : « I'm very much an artist who gets a lot from things. I really love the world of stuff. [...] I really identify with the mission of the museum where you go to gain knowledge through things²³⁷. » Cette reprise systématique des schèmes conceptuels dans l'univers hétéroclite des objets suggère que la pensée prend racine dans la matière, et met en évidence le réductionnisme brutal des schématisations désincarnées. Pour revenir à *The Classical*

²³⁵ Stephen Jay Gould, *Full House: The Spread of Excellence from Plato to Darwin*, (New York: Harmony Books, 1996).

²³⁶ Mark Dion, "Ecology", *Art in the Twenty-First Century*.

²³⁷ *Ibid.*

Mind, la mise en forme de l'échelle aristotélicienne du vivant à travers un ensemble d'artefacts, de spécimens et de matières séparées en catégories nettes met en évidence l'absurdité d'une telle classification alors que le phénomène extraordinaire du vivant s'incarne au contraire dans des assemblages complexes et hétérogènes, loin de la pureté catégorielle.

La refiguration est ainsi un acte de représentation et se rapporte à l'ordonnement du savoir, mais cette représentation s'incarne dans l'hétérogénéité de la matière et amorce par conséquent une critique des abstractions conceptuelles et des classifications réductionnistes. L'un des principaux dispositifs épistémiques actualisés par Dion pour amorcer une telle critique est la source embryonnaire du musée : le cabinet de curiosité. Par le regroupement d'éléments aussi divers que des squelettes, des animaux naturalisés, des peluches, des végétaux, des bocaux et autres équipements de laboratoire ou encore des bouquins, Dion crée des espaces complexes, conçus comme des microcosmes. Ceux-ci empruntent souvent la forme du cabinet de curiosité qui, tel qu'expliqué en introduction, incarne la forme par excellence de la fascination matérialiste envers le monde et signale une approche associative, où les traces culturelles et naturelles se côtoient dans un contexte commun de production de sens.

4.2 Éclectisme épistémique : penser comme un cabinet de curiosité

S'il est une pratique en art qui se rapproche de la refiguration, c'est bien la reconstitution qui, comme l'affirment Marie Fraser et Florence-Agathe Dubé-Moreau, cherche à mieux comprendre le passé en le performant de nouveau, c'est-à-dire dans un nouveau présent²³⁸. Avec une emphase portée sur l'hétérochronie, c'est-à-dire la

²³⁸ Marie Fraser et Florence-Agathe Dubé-Moreau, « Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée? », *Intermédiatités*, n°28-29, (automne 2016-printemps 2017).

propension à faire coexister des temporalités, des discours et des savoirs, Fraser et Dubé-Moreau positionnent la reconstitution en rapport critique avec l'historicisme linéaire et téléologique. La reprise par Dion d'anciens dispositifs épistémiques est parente avec cette pratique. Si nous pensons à son recours fréquent aux cabinets de curiosité, il s'opère dans cette résurgence anachronique un processus similaire à la reconstitution : « Le 're' de la remise en acte sous-tend alors une migration, un passage [...] Ce mouvement n'implique pas seulement de faire revivre ou de ressusciter, mais bien de faire *migrer*²³⁹. » Autrement dit, la reprise du cabinet de curiosité chez Dion n'agit pas simplement comme une citation du passé sur un mode historiciste, mais reparait plutôt comme un mode légitime d'engagement envers le présent.

Ainsi *The Curiosity Shop* (2005) (fig. 4.1) présente des breloques amassées dans une petite bicoque de plain-pied en déclin de cèdre, dans l'esprit des brocantes qui se nichent souvent au tréfonds des villages ruraux de la Nouvelle-Angleterre. Bien plus qu'une incitation à la consommation de seconde main, les étalages de ce pseudo commerce affichent une nomenclature soignée qui raconte les grands domaines du sensible et de la connaissance à la manière des cabinets de la Renaissance. Véritable théâtre du monde, la brocante est régie par un langage formel qui relate notre rapport au monde (naturel et artéfactuel) et cache sous ses allures de capharnaüm un microcosme savamment scénarisé.

Il émerge de ce chaos de bibelots une proposition latourienne : cette déferlante d'objets suggère que notre compréhension du monde passe inévitablement par son substrat matériel, ainsi que par le cadre sémantique constitué des objets culturellement informés qui meublent notre quotidien. Autrement dit, les abstractions du monde ne peuvent être

²³⁹ *Ibid.*

abordées indépendamment de leur « *parergon*²⁴⁰ » culturel et matériel. Cette charge critique comprise dans le dispositif du cabinet de curiosité est éminemment contemporaine, en ce qu'elle restitue l'héritage polymathe de la Renaissance, en guise de contrepoint aux abstractions réductionnistes de la pensée moderne. Dion l'explique dans les termes suivants :

What draws me to these collections is the challenge that they present to our systems of order, hierarchy, and material categorization. They privilege hybridization; the interplay of the natural and artificial, the totem and the specimen, and macrocosm and the microcosm. They were also quite discursive spaces which encouraged participation, trading, and handling of objects. A visit to the cabinet of curiosity was not a passive experience, like visiting a late 20th-century museum, but an immersive one which doubtlessly involved all the senses and was full of speculation and wonder. Those are precisely the aspects of this tradition that I think can be productive to revisit today.²⁴¹

Je me permets ici une petite digression temporelle. À ses origines, le cabinet de curiosité reflète une lecture idiosyncrasique du monde à travers un étalage de possessions, souvent attribuable à une personne de pouvoir (un prince ou un dignitaire, par exemple). La disposition des objets et des matières est alors marquée par un jeu d'associations libres, encore à l'abri des taxonomies et des nomenclatures à venir qui cristalliseront subséquemment leur classement. La nature y est comprise comme un vaste ensemble de phénomènes étranges, d'anomalies et d'exceptions, échappant à toute tentative de classification. Le mode de connaissance préconisé est alors un esprit de synthèse attentif aux liens et aux associations susceptibles de mettre en relief les « nœuds secrets²⁴² » de

²⁴⁰ Le « *parergon* » est un terme emprunté par Jacques Derrida à Emmanuel Kant, désignant un supplément à l'œuvre d'art qui la borde, la cadre, et en influence la lecture. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, (Paris : Flammarion, 1978).

²⁴¹ Mark Dion, « Q+A with Mark Dion », *Institute of Contemporary Art*, (Boston : 1^{er} septembre 2017), consulté le 28 juillet 2019 sur <https://www.icaboston.org/articles/qa-mark-dion>

²⁴² Dans une étude sur le magnétisme (1667), le Jésuite Athanase Kircher décrivait la nature en termes d'un monde lié par des nœuds secrets. Cité dans : Marion Endt, « Beyond institutional critique: Mark Dion's surrealist *wunderkammer* at the Manchester Museum », *Museum and Society*, 5, n°1 (avril 2015):1-15.

la nature, ou, exprimé en des termes plus actuels, les attributs systémiques de la nature. Les curiosités exposées dans des cabinets agissent comme les chainons hétéroclites d'une nature polymorphe, intriquée et complexe. Jusqu'à la Renaissance, la connaissance du monde s'est en effet développée dans un rapport unifié, sans distinction entre le beau (ou le sens esthétique), le bon (ou le sens moral, le normatif et le politique), et le vrai (ou le factuel et l'observable)²⁴³. Il n'est alors pas encore question de science, l'investigation du monde physique demeure essentiellement qualitative — c'est-à-dire ancrée dans la description plutôt que dans le calcul — et l'interrogation philosophique accompagne presque systématiquement l'observation du monde. Cette approche permet d'établir des ponts entre les différents règnes constitutifs du monde, mais demeure approximative.

Afin de mettre en contexte les phénomènes de transversalité disciplinaire en art contemporain, le théoricien Jean-Claude Moineau retrace un long mouvement de constitution des disciplines depuis la révolution scientifique au XVII^e siècle et se poursuivant durant tout le siècle des Lumières, avec l'émergence de la physique quantitative. Cette dernière prend pour assise le modèle des mathématiques et accède à un statut scientifique par opposition à l'ancienne physique dite qualitative aristotélicienne, qui elle, relevait de la philosophie²⁴⁴. Avec la rationalité positiviste mise de l'avant à partir de la période des Lumières, l'ancien mode de pensée transversale cède la place à un découpage hautement hiérarchisé du savoir. Ce découpage vis-à-vis de la nature s'amorce avec le système taxonomique développé par Carl von Linné au cours du XVIII^e siècle. Avec la taxonomie linnéenne s'installe un ordonnancement du chaos foisonnant de la nature, un ordonnancement fixiste basé sur

²⁴³ Jean-Louis Genard, « Qu'est-ce que l'art contemporain? », *La revue nouvelle*, n°7 (2003): 12.

²⁴⁴ Jean-Claude Moineau, « Vive l'indisciplinarité? », *Intervention*, (16 septembre 2015), consulté le 3 août 2016 sur <http://inter-zones.org/vive-lindisciplinarite/>

l'anatomie, tenu pour tel jusqu'aux amendements imposés par la théorie de l'évolution et son transformisme, ainsi que par la génétique²⁴⁵.

L'apparition du cabinet de curiosité comme dispositif épistémique et son éventuel déclassement s'inscrivent ainsi dans un vaste mouvement de « disciplinarisation » du savoir. Cette propension à une séparation des savoirs s'accroît au cours du XIX^e siècle, comme le montre Jean-Claude Moineau, en rapport avec l'avènement de la modernité. Il y a un rapport absolument fondamental entre la hiérarchisation du savoir et la modernité. Par la mise en place d'un certain nombre de disciplines, la connaissance est cloisonnée, les perspectives sur le monde sont autonomes les unes par rapport aux autres.

Dans leur volonté à s'autonomiser, donc, les disciplines cherchent activement à définir ce qui les différencie — par leur objet d'étude, par leurs concepts, et surtout, par leur méthodologie. Le cloisonnement du savoir exacerbe bien évidemment la dualité nature/culture, et il en découle le fameux débat entre les explications réalistes du monde (tout ce qui se rapporte à la physique), et le point de vue relativiste (la déferlante de théories postmodernistes dans les humanités). Une division importante s'installe alors entre les disciplines dites nomothétiques à la recherche de lois générales et les disciplines dites idéographiques, qui se concentrent plutôt sur nos constructions du savoir²⁴⁶.

Ce qui est intéressant, c'est qu'au cœur de la modernité s'amorce les rudiments d'un désenclavement. Un des moments pivots de ce retour de pendule fréquemment cité concerne les Conférences Macy dans les années 1940-50, qui réunissaient une

²⁴⁵ Daniel Neville, « Classifying Mark Dion », *Nevolution: An illustrated journal of nevolution and the theories of intelligent design*, (juin 2010), consulté le 25 avril 2015 sur <http://nevolution.typepad.com/theories/2010/06/mark-dion.html>

²⁴⁶ Jean-Claude Moineau, *Op. cit.*

multitude de champs disciplinaires autour d'une même table pour développer la cybernétique. Les conférences Macy représentent en quelque sorte la phase embryonnaire des théories actuelles de la complexité, du chaos et des réseaux. La cybernétique rassemble des chercheurs en science cognitive, en psychologie, en anthropologie, en informatique et en mathématique de l'information²⁴⁷.

Un autre point pivot tout aussi important est l'établissement de l'écologie comme méta-discipline, dont l'objet d'étude est la complexité systémique de la nature, et qui chevauche la biologie, la géographie, la chimie, la climatologie, et évidemment, la mère de toutes les sciences, la physique. L'écologie comme champ de connaissance consiste en un retour vers une pensée complexe qui dépasse les limites imposées par les disciplines modernes²⁴⁸.

Ce qui rallie ces points tournants historiques, c'est l'émergence d'une pensée systémique, ancrée dans la complexité. Nous y retrouvons une volonté de réfléchir la réalité dans sa dimension interreliée plutôt que de manière spécialisée. Nous assistons aujourd'hui à une croissance d'approches créolisées, de transversalités plurielles, de multiplicités de savoirs croisés et fragmentaires. Même la dimension artistique ou créative se reflète aujourd'hui dans des angles de recherche obliques ou inusités par rapport aux disciplines modernes.

Paradigmatique de cet air du temps, le *Wunderkammer* s'impose au tournant du millénaire comme un modèle muséologique de choix :

²⁴⁷ Yves Winkin, « La Fondation Macy et l'interdisciplinarité », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°54, (1984) : 87-90.

²⁴⁸ Voir, entre autres, à ce propos : Daniel Durand, *La systémique*, (Paris : Les Presses Universitaires de France, 2017).

[L]es scénographes et les commissaires de musées préfèrent souvent l'esthétique de la densité artéfactuelle, les juxtapositions insolites et les modes de présentation faisant intervenir des métaphores et des allégories visuelles. [...] [L]es caractéristiques du *Wunderkammer* contemporain reflètent la multiplicité et la complexité des représentations actuelles. [...] Dans cette modernité 'liquide' où nous nous trouvons, les certitudes du milieu du XIX^e siècle se sont effondrées. Les grandes catégories conceptuelles (nature/société, local/mondial, paix/guerre, etc.) sont désormais négociables, et la tendance est aux réalités hybrides.²⁴⁹

Dans cet esprit, la reprise du cabinet de curiosité par Dion ne se rattache pas à la candeur originelle du dispositif, dans un paradigme universel attribuable à la Renaissance. Il s'inscrit plutôt dans ce retour typiquement postmoderne du traitement systémique de la connaissance. Par sa reprise, le cabinet de curiosité est appelé à migrer vers une compréhension contemporaine de la nature. Comme il l'explique :

From the late '80s, I've been interested in looking at that Wunderkammer tradition as the beginning of the modern, starting with the European obsession with the new world and material coming in from ancient Africa and Asia into Europe, expanding their idea of what the world is. So you have this notion of wonder, a sense of the marvelous and curiosity at one end of the modern era, and on the opposite side you have this melancholy and guilt about everything disappearing that we experience today. So now our curiosity is not about the wonder of how strange these things are—instead we're now seeing the flip side of that process, which is the disappearance and destruction of the planet because of globalization, the legacy of colonialism, resource depletion, the triumph of extreme capitalism, all of these things—the culture of Thanatos.²⁵⁰

Les cabinets de Dion démontrent que d'autres arrangements d'objets, d'autres organisations du savoir sont toujours possibles que celle qui fait hégémonie dans la société contemporaine. Dion repositionne les schèmes épistémiques dominants comme des savoirs historiquement situés, donc appelés à changer. Les alternatives sont des potentiels en jachère, actualisables par le dispositif anachronique, modulable et relativiste du cabinet de curiosité. En effet : « Ce genre d'installation revêtant jamais

²⁴⁹ Areti Adamopoulou et Esther Solomon, « L'artiste-commissaire au musée : observations sur les *Wunderkammern* contemporains », *Thema*, n°4 (2016) : 55-58.

²⁵⁰ Thyrsa Nihols Goodeve, « Mark Dion: Mourning is A Legitimate Mode of Thinking ».

un sens unique et déterminé, il est plus facile de démontrer que l'observateur se trouve devant une multiplicité – voire une infinité – de lectures possibles. De par sa conception même, le cabinet de curiosités contemporain proclame la partialité et l'imperfection des systèmes de classification et de description²⁵¹. »

La dimension évolutive de la fonction microcosmique du cabinet de curiosité est d'ailleurs explicitement abordée dans *Theatrum Mundi: Armarium*, réalisée en 2001, en collaboration avec Robert Williams (fig. 4.2). Rigoureusement divisée en trois parties distinctes, cette œuvre se compose de trois cabinets conjugués dans une parfaite symétrie, de manière à présenter en contrepoints équilibrés des visions cosmologiques concurrentes, comprenant chacune les domaines du *naturalia* (le règne naturel) et de l'*artificialia* (le monde artéfactuel) qui convergent dans le caractère humain (dans le cabinet du centre). Le cabinet sert ici de théâtre, permettant à Dion de retracer la division des savoirs et la formation des champs disciplinaires attribuable aux Lumières. Pourtant un ajout subversif vient moduler l'épistémologie présentée, sous la forme d'une pie empaillée, perchée au-dessus du squelette humain entre les deux visions contrastées.

La pie, reconnue pour son adaptabilité aux environnements humains, ainsi que ses ruses et tactiques quasi sociales au contact de ceux-ci, signale le caractère inextricable des règnes naturels et culturels dans le réel, ou encore la transversalité de leurs contaminations mutuelles. La pie revient d'ailleurs dans une série d'œuvres dressant le portrait de collectionneurs à travers leurs possessions. Les collectionneurs en question sont des animaux généralistes sur le plan de leur habitat (coq, pie, rat, écureuil) et réputés pour leur cohabitation aisée avec les humains. À l'instar des anciens princes et collectionneurs qui échafaudaient des microcosmes avec leurs possessions, les protagonistes de Mark Dion sont représentés dans ce qui s'apparente à leur univers domestique intime, entourés d'un amas d'artéfacts glanés au fil d'une existence

²⁵¹ Areti Adamopoulou et Esther Solomon, *Op. cit.*, p. 60.

conjointe avec les humains. La distinction de la nature par rapport à la culture est par cette représentation rendue arbitraire grâce à des pratiques de collection traversant les délimitations naturelles et anthropiques. Ces installations qui empruntent au cabinet de curiosité réitèrent la place prépondérante de la culture matérielle dans la constitution de la vie, de la culture et du savoir, et ce à travers les espèces, les époques, et les paradigmes de connaissance.

Le jeu épistémique que permet la culture matérielle dans les cabinets de curiosité est aussi l'apanage du dilettante, qui s'élabore une lecture du monde éclectique avec la pluralité d'objets et de matières à sa disposition. Cette forme empirique et généraliste d'engagement au monde est embryonnaire de la science, avant qu'elle ne s'institutionnalise en trajectoires spécialisées. Dion pratique et performe le dilettantisme à même sa méthodologie, et il souligne par le fait même le rôle primordial de l'amateur et du polymathe dans la production du savoir : « I guess I am an enthusiast for enthusiasts. [...] Amateurs seem capable of making contributions precisely because they defy conventions and institutionalization. They can think outside the traditional boundaries of a discipline²⁵². »

Comme l'observe Marion Endt, Dion se réfère à la métaphore du renard et du hérisson pour étayer sa revendication de l'importante complémentarité des approches généralistes et spécialistes. La dualité métaphorique du renard et du hérisson remonte à la Grèce antique et traverse de multiples champs de connaissance. Tel qu'expliqué en introduction, le hérisson incarne une ténacité singulière dans l'investigation du monde, tandis que la curiosité du renard est emblématique d'une flexibilité d'approche, d'un regard transversal. Si le renard incarne la souplesse face à la complexité et à la diversité

²⁵² Mark Dion, « Q+A with Mark Dion », *Institute of Contemporary Art*, (Boston : 1^{er} septembre 2017), consulté le 28 juillet 2019 sur <https://www.icaboston.org/articles/qa-mark-dion>

du monde ; le hérisson représente la cohérence et la profondeur. Dans son analyse du *wunderkammer* chez Mark Dion, Marion Endt se rapporte à Sir Isaiah Berlin et à son ouvrage intitulé *The Hedgehog and the Fox* (1953)²⁵³, qui consiste en une analyse de personnalités littéraires à la lumière de cette dualité métaphorique.

De cette analyse découle la proposition d'un pendule historique, où les Lumières, axées sur la spécialisation des savoirs, marquent une phase historique productrice de hérissons, nichée entre deux grandes périodes génératrices de renards. Précèdent les Lumières, la Renaissance arbore une ambition et une candeur universaliste, qui engendre un savoir fortement intégré. Suivant de près les Lumières, le romantisme marque un retour vers un certain généralisme, en résistance à la rationalisation de la connaissance et de l'interprétation du monde²⁵⁴. Ce pendule s'extrapole jusque dans la modernité industrielle, qui rationalise et cantonne encore plus fortement le savoir dans la foulée des Lumières, et dont les assises sont ébranlées par une postmodernité qui reconnaît une complexité systémique au monde, irréductible aux catégories établies dans l'épistémè moderne.

Le renard et le hérisson sont généralement positionnés l'un par rapport à l'autre comme des approches concurrentes, incompatibles. Comme l'explique Irène Tamba, c'est Stephen Jay Gould qui propose, le premier, de dépasser « l'antinomie de ce couple d'animaux pour faire de leur alliance le symbole d'une nécessaire complémentarité entre les univers disjoints des sciences et des lettres²⁵⁵ », afin de faire collaborer sur un plan commun les spécialistes et les généralistes. En digne légataire de la pensée

²⁵³ Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*, (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1953).

²⁵⁴ Marion Endt, « Beyond institutional critique: Mark Dion's surrealist *wunderkammer* at the Manchester Museum », *Museum & Society*, v.5, n°1 (avril 2015): 11.

²⁵⁵ Irène Tamba, *Le hérisson et le renard : Une piquante alliance*, (Paris : Klincksieck, 2012), 144. Irène Tamba réfère aux ouvrages suivants : Stephen Jay Gould, *Le renard et le hérisson. Pour réconcilier la science et les humanités*, trad. Nicolas Witkowski, (Paris : Points Sciences, 2012) ; Stephen Jay Gould, *Un hérisson dans la tempête*, trad. Gilbert-Xavier Fayon et Aurélie Guillain, (Paris : Grasset, 1994).

intégrée de Gould, Mark Dion suit un filon méthodologique interstitiel, mettant à contribution d'innombrables experts scientifiques dans une approche créolisée et transversale, incarnée dans le cabinet de curiosité et sa myriade d'objets hétéroclites. Comme l'observe Endt :

[Mark Dion] provides an interstice between specialist and integrative modes of thinking, between expert and interdisciplinary knowledge, between scientific and idiosyncratic taxonomy, between 'regular' museum display and art installation, between scientific and imaginative ways of appropriating the world.²⁵⁶

Transversal, hétérogène, rhizomique et libre de toute enclave épistémique, le cabinet de curiosité devient, par sa reprise contemporaine, un vecteur de pensée systémique, une mise en réseau des savoirs. En ce sens, sa reprise rejoint d'autres structures de connaissance contemporaines – comme Wikipédia et la toile du vivant (rhizomique, virale et génétique) remplacent aujourd'hui les anciens arbres de vie (taxonomiques, généalogiques) – qui s'inscrivent toutes, comme l'avance Manuel Lima, dans un paradigme de décentralisation, de déhiérarchisation et de dé-linéarisation de la connaissance²⁵⁷. Le cabinet contemporain se dissocie ainsi des classifications modernistes, des hiérarchies et des ordonnancements linéaires, comme l'expliquent Adamopoulou et Solomon :

Dans un contexte moderniste de production de savoirs, les objets témoignaient de résultats de recherche fiables, généralement diffusés au moyen de publications. Une fois exposés, ils devaient nécessairement être accompagnés de longs textes explicatifs servant d'intermédiaires entre eux et l'observateur. Grâce aux cabinets contemporains, les objets se présentent comme des structures d'artefact qui se prêtent à un nombre infini d'interprétations, appelant ainsi à une réécriture possible de l'histoire de la culture matérielle.²⁵⁸

Le recours de Dion au cabinet de curiosité comme schème épistémique ouvre sur un mode d'engagement au monde « constellaire » et enchevêtré, plus que linéaire. Le plein

²⁵⁶ Marion Endt, *Op. cit.*

²⁵⁷ Manuel Lima, « The Power of Networks », *RSA Animate*, transcription de conférence, (8 décembre 2011):1-4; Manuel Lima, *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, (Princeton: Princeton Architectural Press, 2011).

²⁵⁸ Areti Adamopoulou et Esther Solomon, *Op. cit.*, p. 62.

pouvoir associatif des choses peut émerger sans entrave et sans contrainte catégorielle, laissant fleurir des trajectoires de sens inusitées et affranchies des carcans disciplinaires. Adamopoulou et Solomon le comprennent de la manière suivante :

Le cabinet de curiosités nouveau genre nous fait voir la mise en exposition postmoderne comme un phénomène postérieur à la représentation, un processus qui, comme Nora Sternfeld l'a récemment affirmé, fait « du musée un espace public où les choses ne sont plus “montrées”, mais où elles “ont lieu” ». ²⁵⁹

Autrement dit, le cabinet permet une plus grande agentivité des objets en refusant de les encadrer à outrance et en les laissant parler d'eux-mêmes, dans leur pleine ambivalence. Leur agentivité restituée, les objets ainsi activés deviennent des « quasi-objets²⁶⁰ », pour reprendre l'expression de Bruno Latour – ni tout à fait objet, ni tout à fait sujet –, en dialogue ouvert et en co-constitution de sens avec les « quasi-sujets » que nous sommes.

4.3 Laisser parler les objets : théorie acteur/réseau

D'un point de vue référentiel, le travail de Dion s'associe à une multitude de figures historiques et actuelles affiliées à la pensée matérialiste (de l'explorateur William Bartam au philosophe des sciences Stephen Jay Gould, en passant bien sûr par Darwin), en même temps qu'il critique les principaux systèmes idéalistes de compréhension de la nature (notamment dans sa satire de la *scala naturae* d'Aristote). Tout ceci est plutôt convenu dans la compréhension de son travail et suscite le consensus du milieu. Toutefois, pour reprendre la discussion amorcée en introduction, ce qui est moins explicitement identifié dans le travail de Dion, c'est cette incapacité d'accéder à un sens de la nature *autrement* que par une pléthore de choses et de matières.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.62.

²⁶⁰ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, (Paris : La Découverte, 1991).

Au risque de se répéter, il est important d'insister sur le fait que c'est par l'entremise d'une profusion d'objets que Dion aborde la nature par la voie la plus naturellement humaine (sa culture) et situe les différents discours épistémologiques dans les contextes matériels et historiques qui ont permis leur émergence. Ainsi ses refigurations d'environnements de recherche savante, de collections contextuellement situées et de structures classificatrices du vivant restituent la part négligée du casse-tête de la connaissance et du rapport au monde, soit le cadre matériel, technique, procédurier, historiquement et géographiquement circonstanciel qui vient invariablement infléchir (ou carrément former) son contenu érudit. Autrement dit, Dion scénarise des contextes de production du savoir qui insistent justement sur le caractère construit de toute connaissance, et cette insistance peut être vue comme ayant une portée double. D'une part, ses installations agissent, certes, comme des révélateurs idéologiques appliqués à des modèles explicatifs trop souvent naturalisés. Cependant, ce pendant déconstructiviste n'empêche pas pour autant la reconnaissance positive de tout l'attirail par lequel le savoir se constitue et sans lequel la connaissance ne saurait s'articuler (outils, équipements, instruments de mesure, accoutrements, bureaux, espaces de travail, bureautique, schémas, modélisations, etc.) et sans lequel, par extension, on ne saurait s'articuler soi-même, l'existence humaine étant « formée, déformée et transformée²⁶¹ » par les objets.

Ainsi, si plusieurs critiques formés au moule de la déconstruction ont interprété la fascination de Dion pour les objets comme une pente glissante de sa démarche, l'exposant aux pièges du fétichisme, la compréhension matérialiste de son travail à laquelle j'adhère y trouve, au contraire, le cœur argumentatif d'une restitution des chaînes de références trop vite obliérées dans l'explication de la nature. Les objets,

²⁶¹ Bill Brown, « Anarchéologie: Object Worlds & Other Things, Circa Now », *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, 264. Traduction libre.

dans le travail de Dion, traduisent l'origine inhérente de la connaissance constituée à même le substrat du monde, en contrepoint aux perspectives plus transcendantes²⁶².

L'engagement critique de Dion est matérialiste sur deux plans : d'une part, sa démarche s'attarde aux modèles explicatifs de la nature dans leur dimension sociohistorique et rectifie les glissements idéalistes au prisme de perspectives matérialistes (il est ici possible de deviner principalement l'apport critique de Jay Gould, et à travers lui, la trace historique de Darwin). D'autre part, son approche formelle (la reprise d'objets, de représentations, de langages et de structures nomenclatrices) restitue l'importance de la matrice matérielle qui, conjuguée aux schèmes de pensée, permet l'émergence de nouveaux paradigmes de connaissance. Avec le cabinet de curiosité, la métaphore archéologique qui traverse sa pratique est un outil notable à cette fin, comme l'observe Dieter Roelstraete à l'occasion d'un texte d'exposition portant spécifiquement sur la question :

[M]ost importantly perhaps, art and archaeology also share a profound understanding of the primacy of the material in all culture, the overwhelming importance of mere 'matter' and 'stuff' in any attempt to intuitively grasp and read the cluttered fabric of the world, the cuneiform of things. Art and archaeology alike remind us of both the irreducible materiality of the world in the age of its purported dematerialization and the nonnegotiable historicity of all life in the age of forgetting.²⁶³

Plus encore, la relation toute singulière entre les individus et les choses qu'entretiennent l'art et l'archéologie fait figure de synecdoque, au regard de Bill Brown, pour la relation entre l'histoire humaine (l'histoire du monde) et non humaine (l'histoire de la terre)²⁶⁴. Ainsi il paraît fondamental qu'un renouvellement de notre

²⁶² Celles-ci ne reconnaissent-elles pas que l'intellect pour seul portail de la connaissance du monde ? Or, le travail de l'esprit n'est-il pas en soi l'épiphénomène d'une condition d'existence organique/matérielle ?

²⁶³ Dieter Roelstraete, « Field Notes », *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, 47.

²⁶⁴ Bill Brown, *Op. cit.*

rapport à la nature passe par un remaniement des choses et des objets qui habitent notre quotidien et qui ont habité celui de nos prédécesseurs.

Qu'il soit question d'esquisser un autoportrait comme dans *The Octagon Room* (2008) (fig. 4.3), d'évoquer les enjeux de connaissance en biologie marine dans *The Field Station of the Melancholy Marine Biologist* (2018) (fig. 4.4), ou encore de réfléchir aux strates épistémiques de l'archéologie avec *Concerning the Dig* (2013) (fig. 4.5), toute forme de représentation de subjectivité ou de paradigme de pensée s'incarne indéfectiblement, pour Dion, dans les objets. Ces derniers ne sont pas de simples dépositaires identitaires par procuration, ou encore de simples relais, pointant vers une agentivité extérieure à eux. Qui plus est, Dion n'occupe pas le rôle d'un démiurge qui manipule, organise, agence et inscrit du sens dans les objets. Ceux-ci parlent d'eux-mêmes, et dans son travail minutieux de disposition, Dion converse avec eux de sorte qu'ils puissent se raconter. Il s'explique sur la place qu'occupent les objets dans sa pratique :

I learn through things. I see knowledge embodied in things. I'm using those things to try to figure out how we got here, and also to tie people to this idea that we're part of a continuity. Things came before us. Things will come after us. We're a society that has created the most material culture ever, and with that comes garbage and residue, and that's a legacy that we're leaving.²⁶⁵

Dion dresse le portrait d'individus, de champs disciplinaires, de concepts et de paradigmes par l'entremise de leur « parergon » matériel, soit le cadre physique et technique qui informe la production de sens et de subjectivité, mais qui trop souvent tombe dans l'invisibilité. Cette attention aux hybrides nature-culture et aux constellations matérielles qui sous-tendent toutes formations sociales, individuations et trajectoires de connaissance est en phase avec la pensée de Bruno Latour, qui argumente

²⁶⁵ Laura C. Mallonee, "Mark Dion's Penchant for the Past," *Hyperallergic*, (juillet 2014), consulté le 24 mai 2019 sur <https://hyperallergic.com/137700/mark-dions-penchant-for-the-past/>

depuis près de 40 ans pour une compréhension matérialiste de la connaissance et des structures sociales.

Tel qu'expliqué dans le premier chapitre, Latour souligne inlassablement le rôle que joue la culture matérielle dans la configuration du social. Il soutient que les objets ne reflètent pas la société (comme si l'essence de la société se situait ailleurs), mais construisent littéralement l'ordre social par leur incidence sur nos actions²⁶⁶. En accord général avec l'ontologie des objets entre autres promulguée par Graham Harman et Levi Bryant, Latour critique la tendance répandue à analyser la dimension sociale de l'existence humaine sans tenir compte du contexte matériel qui lui sert de matrice constitutive²⁶⁷. Ainsi la théorie « acteur/réseau²⁶⁸ » pousse la réflexion matérialiste en amorçant une dissolution complète de la dichotomie sujet/objet. Cette théorie conçoit toute formation sociale comme un réseau constitué de composantes hétérogènes, ses « actants », en relation les unes avec les autres. Autrement dit, toutes les manifestations sociales qui nous entourent, toutes les formes d'organisation qui émergent et se dissolvent sont en fait des orchestrations de matières, d'objets, de subjectivités et de discours activés par leur mise en relation commune, jusqu'à former un niveau organisationnel distinctif (un consortium, un repas amical, une institution, une partie de football, etc.).

Toute forme d'action reste un acte collectif, une mise en commun qui traverse les sujets pensants, les objets et les matières, sans contrôle particulier, sans finalité prévisible. Les

²⁶⁶ Bruno Latour, « When Things Strike Back: A Possible Contribution of Science Studies to the Social Sciences », 113.

²⁶⁷ Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », 37-57.

²⁶⁸ La théorie acteur/réseau résulte du travail collaboratif des sociologues Madeleine Akrich, Michel Callon, Bruno Latour et John Law. Voir : John Law et John Hassard, *Actor Network Theory and After*, (Oxford ; Keele: Blackwell and the Sociological Review, 1999) ; Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, (Oxford : Oxford University Press, 2005).

événements du réel sont des assemblages, des points de ralliement de flux hétérogènes. Ainsi défini comme une mise en réseau du réel, le social se doit d'être *pratiqué* pour demeurer effectif, tout comme ses constituantes dépendent d'un investissement actif (une implication qui les transforme) pour demeurer des actants²⁶⁹. Dans cette compréhension du social, le monde matériel comporte un potentiel actif au même titre que les entités vivantes et pensantes, et possède une capacité d'inflexion sur les élaborations discursives (le travail de la pensée). Il émerge de cette lecture du social une orchestration qui précède l'entendement rationnel, qui surpasse en quelque sorte toutes formations (discursives, matérielles, organisationnelles, affectives, etc.) pour les enchevêtrer en amont.

Cette compréhension du social est en flagrante contradiction avec l'ontologie et l'épistémologie modernes, qui reposent sur une division franche entre sujets et objets, et réduisent la connaissance à son fait social. Pour reprendre la terminologie de Latour, les objets de connaissance issus de la modernité sont des objets « sans risque », soit des objets aux bords nets, à l'essence clairement définie, aux propriétés lisibles et reconnues, qui invitent une prétention à l'objectivité, « en dehors des sujets qui les constituent »²⁷⁰. Les modernes se perçoivent comme des sujets à part entière, et se croient capables d'un accès tout aussi pur aux « choses-en-soi », en dehors de toute médiation. Latour l'explique dans les termes suivants :

[Le moderne] crée, par « purification », deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d'une part, celle des non-humains de l'autre. [...] [Il établit] une partition entre un monde naturel qui a toujours été là, une société aux intérêts et aux enjeux prévisibles et stables et un discours indépendant de la référence comme de la société. [...] [L]e social passerait seul pour politique, alors que l'autre, la nature, resterait hors pouvoir, hors parole publique, hors institution, hors humanité, hors politique.²⁷¹

²⁶⁹ Bruno Latour, *Ibid.*

²⁷⁰ Bruno Latour, *Politiques de la nature : Comment faire entrer les sciences en démocratie*, (Paris : La Découverte, 1999), 39; 64.

²⁷¹ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, 21.

Latour démantèle cette conception insulaire de la nature, tout comme celle des objets clairs et définis. Toute réalité est en fait *échevelée*, constituée d'un amalgame de trajectoires hétérogènes qui s'articulent en un point donné. En ce sens, les objets échevelés de Latour sont des objets risqués, parce qu'instables, labiles, hétérogènes et contingents, comme il le dit :

Contrairement [aux objets modernistes], [les objets risqués] n'ont pas de bords nets, pas d'essences bien définies, pas de séparation tranchée entre un noyau dur et leur environnement. C'est à cause de ce trait qu'ils prennent l'aspect d'être échevelés, formant rhizomes et réseaux.²⁷²

Tandis que le modernisme opère une séparation absolue entre réalisme et constructivisme ; entre une nature objective (et objectivée) et les constructions sociales de la nature ; entre l'ontologie et l'épistémologie, la compréhension « échevelée » du monde traite toutes ces postures comme les facettes kaléidoscopiques d'une seule et même réalité. Le modernisme est un laborieux découpage du réel à des fins de rationalisation et de stabilisation essentialiste : doter les choses d'une essence stable revient à ancrer la lecture du monde dans la roche-mère ontologique. L'approche acteur/réseau propose au contraire une reconnaissance des réseaux hybrides et instables sous-jacents aux ordonnancements modernes. « Comme l'herbe folle dans un jardin à la française²⁷³ », les hybrides brouillent les contours, contaminent l'ontologie moderniste de leur complexité rhizomique. Pour reprendre une citation évoquée dans le premier chapitre : « [T]hings leak, forever discharging through the surfaces that form temporarily around them²⁷⁴ », affirme Tim Ingold, dans une apologie de la matérialité clairement légataire des pensées latourienne et deleuzienne. Comme l'explique Latour, cette complexité hétérogène résiste au classement essentialiste :

²⁷² Bruno Latour, *Politiques de la nature : Comment faire entrer les sciences en démocratie*, 40.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Tim Ingold, *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*, 2008.

Après Michel Serres, j'appelle de tels hybrides des quasi-objets parce qu'ils n'occupent ni la position d'objets prévue pour eux par la Constitution [des modernes], ni celle de sujets, et qu'il est impossible de les coincer tous dans la position médiane qui en ferait un simple mélange de chose naturelle et de symbole social.²⁷⁵

Les modernes peinent à percevoir les réseaux, l'hétérogénéité et le travail de médiation pourtant au cœur de leur connaissance. À titre d'exemple, les scientifiques signent leurs articles entre eux (les sujets) et énoncent soigneusement leur objet d'étude (l'objet) ainsi que certaines des conditions (objectives) de production de connaissance comme leurs protocoles, leurs échantillons et leurs méthodes. Ce faisant, ils en évincent d'autres (comme les politiques sous-jacentes, les motifs de financement, les concurrences intellectuelles, les environnements matériels et les intérêts sociétaux) sous prétexte que cette médiation technico-sociale est « extérieure » à leur objet d'étude, « objectif » en tous points et sans risque. Or, lorsque les scientifiques disent qu'ils isolent des variables afin de mieux étudier un phénomène, en fait ils taisent certains des collectifs qui constituent le phénomène étudié afin de les rendre appréhendables et étudiables. Mais le réel enchevêtré échappe au découpage (*things leak*), et la rationalisation moderniste n'est qu'un vernis épistémique camouflant les hybrides complexes pourtant essentiels à sa connaissance. Malgré nos classements et catégories, Latour soutient que « nous n'avons jamais été modernes » : un constat étonnamment proche de celui de Lévi-Strauss quant à la pensée sauvage, et que Latour ne manque d'ailleurs pas de relever²⁷⁶.

Mark Dion scénarise et place en relation des masses d'objets hétéroclites afin de faire émerger de nouvelles trajectoires de sens qui érodent le fossé épistémologique creusé entre le règne naturel et le domaine culturel depuis la distinction des grands champs

²⁷⁵ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, 73.

²⁷⁶ Latour rapproche en effet sa définition des « quasi-objets » à celle de la pensée sauvage élaborée par Lévi-Strauss, et du rapprochement entre société et nature que ce dernier observe dans les sociétés primordiales tout autant que dans la modernité (bien que cette dernière ne le perçoive pas à cause d'œillères essentialistes). Voir : Bruno Latour, *Ibid.*

disciplinaires. Les postures de scientifique, de collectionneur, d'historien ou de biologiste adoptées par Dion insistent aussi sur l'articulation enchevêtrée de ce qui se trouve trop souvent divisé entre culture et nature. Dans une panoplie d'installations au fil du temps, Dion continue de mettre en scène le cadre matériel nécessaire au développement de la science et de la connaissance.

Dans *Tropical Collectors* (2009) (fig. 4.6), il scénarise l'environnement physique de trois grands explorateurs victoriens, Henry Walter Bates (1825-1892), Richard Spruce (1817-1893) et Alfred Russel Wallace (1823-1913), aujourd'hui associés à l'émergence de la biologie. Cette installation se prête à imaginer l'ensemble hétérogène de lieux, d'objets, de représentations, de textures, de supports, d'accoutrements et d'équipements ayant potentiellement eu une agentivité dans l'avancement de la connaissance attribuée à ces trois chercheurs. Autrement dit, Dion scénarise la connaissance par l'entremise des collectifs et des médiations qui la sous-tendent.

Un processus similaire opère dans les installations *The Field Station of the Melancoly Marine Biologist* ainsi que dans *Concerning the Dig*, concernées respectivement par les enjeux politiques, philosophiques, éthiques et méthodologiques de la biologie marine et de l'archéologie contemporaines. Dans les deux cas, de grandes questions de fond touchant ces champs disciplinaires (comme l'extinction d'espèces liée au réchauffement des eaux, ou encore les constructions de mémoires nourries par les artefacts excavés) sont révélées à travers une disposition consciencieuse d'objets, de matériaux et de décors. C'est le cas tout particulièrement dans *Field Station*. Par l'entremise d'innombrables spécimens conservés et analysés, de chartes de données compilées, de calculs de fluctuation des températures, d'échantillons de densité de microplanctons, d'outils spécialisés, de catalogues d'espèces marines et d'un cabanon rustique faisant office de bureau, une réalité lourde de conséquences écosystémiques, géopolitiques, juridiques et économiques pénètre les esprits et fait son effet : nous fonçons tout droit vers une extinction massive d'espèces marines et vers un

débalancement généralisé des températures océaniques. Bref, ce sont les objets qui portent les enjeux et qui nous les racontent.

La déferlante de spécimens collectionnés, de bibelots, de livres, d'uniformes, de portraits et de cartes géographiques, de croquis, de clés et de blocs-notes d'hôtel dans *The Octagon Room* comporte une fonction comparable, bien que dirigée vers l'artiste lui-même, cette fois. Cette salle, octogonale à l'image de nombreuses formations naturelles (flocons de neige, cristaux, etc.) et fortifiée à l'extérieur pour parer les attaques politiques et idéologiques envers la culture, recèle un intérieur victorien chargé d'objets hétéroclites. Cet environnement scénarisé de toutes pièces pointe vers la multitude culturelle et naturelle constitutive de l'identité de l'artiste, sans laquelle ce dernier ne saurait nous communiquer sa compréhension systémique et matérialiste de la nature.

Ces mises en scènes artéfactuelles ont pour point commun d'enraciner la vie conceptuelle et intellectuelle dans la pluralité de la matière, et parallèlement d'activer l'agentivité des choses, trop souvent reléguées à un mutisme passif. Dans sa pratique, Dion collabore sur un pied d'égalité avec les objets en tant qu'actants, si l'on se rapporte à la définition qu'en donne John Law :

Is an agent an agent primarily because he or she inhabits a body that carries knowledges, skills, values, and all the rest? Or is an agent because he or she inhabits a set of elements (including, of course, a body) that stretches out into the network of materials, somatic and otherwise, that surrounds each body? [The theory] insists that social agents are never located in bodies and bodies alone, but rather that an actor is a patterned network of heterogeneous relations, or an effect produced by such a network. [...] Hence the term, actor-network—an actor is also, always, a network.²⁷⁷

²⁷⁷ John Law, « Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity », *Systemic Practice and Action Research*, vol. 5, n°4 (1992): 384.

Ainsi, lorsque William Bartram dresse une liste de la faune aviaire des États-Unis en 1773 à l'occasion de ses voyages d'exploration en Floride, en Georgie et en Caroline (du Nord et du Sud), c'est en fait *tout* le sud-est des États-Unis qui se trouve condensé dans cette liste (ses gens, son climat, ses chemins et cours d'eau navigables, sa nourriture, son économie, ses racines autochtones, ses tensions, ses maladies, son rythme circadien, sa culture, ses animaux, etc.), car c'est seulement en *réseau* avec ce territoire que Bartram a pu constituer (coconstituer, en réalité) cette étude. Lorsque Mark Dion suit son sillage en 2007, usant de méthodes d'exploration, de collecte et de présentation comparables, c'est nécessairement une tout autre connaissance qui émerge, le réseau des collectifs constituant ce territoire ayant radicalement changé entretemps.

Dans le projet performatif *The Travels of William Bartram Reconsidered* (2010) (fig. 4.7), Dion suit les traces du naturaliste William Bartram (1739-1823) à travers le sud-est des États-Unis, et juxtapose aux écrits de l'explorateur ses notes personnelles (journaux de bord, dessins, photographies, cartes topographiques, cartes postales, vidéos) qui documentent le même périple à près de deux cent trente ans d'intervalle. Comme Bartram avant lui, Dion procède à une minutieuse collecte d'artéfacts (jouets en plastique, capsules de bouteille, boutons, crayons, etc.), et de spécimens naturels (coquillages, cocottes, plantes séchées) et dispose ces innombrables items dans des cabinets installés dans la demeure historique des Bartrams, à Philadelphie²⁷⁸. Les deux voyages voient ainsi leurs cadres matériels respectifs comparés, laissant émerger des parentés et des disjonctions riches de sens sur l'évolution culturelle et naturelle de la région étudiée, et de la pratique d'explorateur. Ce qui se présente de prime abord comme un hommage historiciste, se révèle en fait une révélation astucieuse des

²⁷⁸ Tanya Bonakdar Gallery, *Mark Dion – Travels of William Bartram, Reconsidered*, communiqué de presse, (2010), consulté le 21 août 2019 sur http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/mark-dion_1

collectifs hétérogènes au cœur de la connaissance, par la mise en évidence du décalage expérientiel entre l'univers naturel-culturel de 1773 et celui de 2007.

En reconstituant les déplacements de Bartram deux siècles plus tard, ce dernier projet amorce un fin travail de refiguration, non de l'étude aviaire menée par Bartram, mais bien de la compréhension que nous nous faisons du travail d'observation et de recherche empirique. Bien loin d'isoler les variables, le voyage reconstitué et refiguré de Dion trouve tout son sens dans la myriade d'objets, de matières, d'habitats, de climats, de rencontres, de protocoles, de méthodes et d'équipements mis à contribution. Cette reconstitution donne à croire que la pensée de Bartram s'est développée sur des assises comparables dans leur concrétude et leur contingence. Dion expose les agencements hétérogènes qui permettent la connaissance, et qui sont trop souvent négligés dans la considération de patrimoines scientifiques à l'exemple de l'étude de Bartram. *Travels of William Bartram, Reconsidered* fait ainsi figure de mise en application de la théorie acteur/réseau, cette théorie étant en soi un ambitieux travail de refiguration de l'épistémè des Modernes, notamment dans le rapport au temps.

4.4 Déconstruction téléologique

L'un des découpages modernistes sujets à controverse pour Bruno Latour est le rapport téléologique au temps, qui oblitère l'hétérochronie du réel et les assemblages complexes qu'elle permet. Cela insinue en plus une hiérarchie donnant la faveur au présent sur le passé :

Les modernes ont pour particularité de comprendre le temps qui passe comme s'il abolissait réellement le passé derrière lui. Ils se prennent pour Attila derrière qui l'herbe ne repoussait plus. Ils ne se sentent pas éloignés du Moyen Âge par un certain nombre de siècles, mais séparés de lui par des révolutions coperniciennes, des coupures épistémologiques, des ruptures épistémiques qui sont tellement radicales que plus rien ne survit en eux de ce passé. [...] Puisque tout ce qui passe

est éliminé à jamais, les modernes ont en effet le sentiment d'une flèche irréversible du temps, d'une capitalisation, d'un progrès.²⁷⁹

Cette explication latourienne du temps des modernes annonce ce qui sera plus tard théorisé comme le « régime d'historicité moderne » par François Hartog : un régime temporel dirigé vers un avenir prometteur qui éclaire désormais le passé rendu archaïque²⁸⁰. Cette définition du temps des modernes traverse les champs disciplinaires pour se retrouver, à la même époque, dans la critique des schémas évolutionnistes par le paléontologue Stephen Jay Gould.

Dans une étude comparative mettant à l'épreuve trois dioramas datant respectivement de 1860, 1940 et 1956, Gould observe une propension tout à fait biaisée à oblitérer les espèces plus anciennes dans la représentation de nouvelles ères géologiques. Il prend pour exemple deux scènes reprises dans chacun des dioramas, la première représentant les premières formes de vie multicellulaire avec des crustacés préhistoriques, et la seconde représentant l'ère du Mézozoïque, caractérisée par l'apparition des dinosaures. Dans les trois cas, le second tableau montre exclusivement des reptiles marins, et se retient de représenter des espèces plus anciennes comme des invertébrés et des poissons, malgré qu'ils constituent la majorité du vivant à cette époque. Autrement dit, une « élite » progressiste (ici les dinosaures) domine les représentations, même si, en réalité, elle cohabite avec des espèces plus anciennes largement mieux établies, dans un environnement hétérochronique²⁸¹.

La critique du temps des modernes bat donc son plein au tournant du XXI^e siècle, et ce à travers les champs disciplinaires qui, nous l'aurons compris avec les pensées de

²⁷⁹ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, 92-93.

²⁸⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, (Paris : Éditions du Seuil, 2003).

²⁸¹ Stephen Jay Gould, *Full House: The Spread of Excellence from Plato to Darwin*, (New York: Harmony Books, 1996), 9-15.

Latour et Dion, participent des mêmes collectifs hétérogènes à la racine de la connaissance. Latour rajuste ainsi la lunette du temps dans les termes suivants :

Le temps n'est pas un cadre général mais le résultat provisoire de la liaison des êtres. La discipline moderne rassemblait, accrochait, systématisait pour faire tenir ensemble la cohorte des éléments contemporains et éliminer ainsi ceux qui n'appartenaient pas au système. Cette tentative a échoué, elle a toujours échoué. Il n'y a plus, il n'y a jamais eu que des éléments qui échappent au système, des objets dont la date et la durée sont incertaines. [...] Nous n'avons jamais ni avancé ni reculé. Nous avons toujours activement trié des éléments appartenant à des temps différents. Nous pouvons trier encore. C'est le tri qui fait le temps et non pas le temps qui fait le tri.²⁸²

Autrement dit, il faut concevoir le temps sur un mode archéologique plutôt que téléologique.

Encore une fois, cette compréhension trouve son écho dans l'évolution du vivant, qui chemine depuis le XIX^e siècle d'un modèle arborescent hautement linéaire et hiérarchisé (dans la pensée de Ernst Haeckel), à celui vaguement plus buissonnant de Darwin, au schéma phylogénétique contemporain, qui représente le développement du vivant comme une démultiplication sans calcul et sans direction, et laissant cohabiter des espèces à l'ancestralité variable (pensons ici au cheval et à l'humain, en partage du présent avec l'alligator, la fourmi, le requin, la salamandre, la méduse et l'éponge, pour n'en nommer que quelques-uns). Gould invalide complètement la thèse progressiste de l'évolution du vivant, en amenant le contre-exemple d'espèces qui évoluent vers une simplification métabolique, plutôt que de tendre vers une complexification. D'ailleurs, il ne manque pas de rappeler que notre ère actuelle – l'Anthropocène, marqué au sceau de l'humain – demeure, d'un point de vue statistique, essentiellement dominée par les microbes et les insectes.

²⁸² Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, 103.

La contribution critique de Gould au champ de la paléontologie peut se comprendre comme une mise en application de la refiguration proposée par Latour, à un enjeu plus spécifique, soit l'évolution du vivant. Dans sa réflexion épistémologique plus large, Latour suggère un régime temporel plutôt récursif ou du moins structuré en spirale, permettant des rapprochements avec des structures du passé à même la contemporanéité, et laissant foisonner la richesse hétérochronique du réel²⁸³. D'une certaine manière, Mark Dion pratique un rapport au temps analogue à la proposition de Latour et en phase avec la critique énoncée par Gould :

That's always the mistake of now; we think we've reached the pinnacle. We don't see ourselves as part of a continuity. It's very hard to think in that way. That's what a lot of archeological projects are about — trying to present archeology as a continuum that we're part of and that will continue after us. I do want to emphasize continuity. I think this idea of thinking about ourselves as the pinnacle really does cause a lot of cultural damage.²⁸⁴

L'intérêt de Mark Dion pour l'historicité des systèmes de connaissance et pour le rôle primordial de ceux-ci dans la compréhension humaine de la nature amène justement l'artiste à s'attarder aux conceptions soi-disant remisées du naturel : « I'm looking for museums that are very much a kind of window into the past in a sense. You really get an idea of what people thought about the natural world at a particular time—their obsessions, their sensibilities, their prejudices ²⁸⁵ . » Parmi les formes institutionnalisées du savoir étudiées et retravaillées par Dion, l'emblème dense et polyvalent de l'arbre resurgit constamment²⁸⁶.

²⁸³ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, 102.

²⁸⁴ Laura C. Mallonee, "Mark Dion's Penchant for the Past," *Hyperallergic*.

²⁸⁵ Mark Dion, "Ecology", *Art in the Twenty-First Century*.

²⁸⁶ La réflexion qui suit, portant sur le motif de l'arborescence dans les schémas de la nature et les œuvres de Mark Dion qui s'y rapportent, découle d'un article publié précédemment : Gentiane Bélanger, « Recyclages narratifs et autres désenclavements épistémologiques », *Plastik, Art et biodiversité : Un art durable ?*, n°4 (février 2014), mis en ligne le 15 février 2014, consulté le 16 septembre 2018. <https://plastik.univ-paris1.fr/recyclages-narratifs-et-autres-desenclavements-epistemologiques>

Si aujourd'hui l'arbre évoque avant toute chose l'urgence d'entraver la régression des habitats boisés, sa forme archétypale a joué un rôle beaucoup plus fondamental dans la compréhension du vivant. Qu'il se nomme arbre du vivant, arbre évolutif, arbre de la connaissance, arbre de Darwin ou, depuis peu, arbre phylogénétique, ce symbole, par sa structure ramifiée, a servi de modèle organisationnel dans l'appréhension de ce qui semblait n'être qu'un chaos organique. Et comme le signalent avec ironie les œuvres de Dion, la prédisposition humaine à confondre l'ordre taxonomique avec l'idéal du progrès s'accompagne d'une propension à interpréter les espèces récentes comme étant plus complexes, plus spécialisées, enfin, plus évoluées que leurs prédécesseurs.

Mark Dion reprend le motif d'arborescence attribué par convention au développement du vivant, mais cette fois pour cartographier la progression des interprétations épistémologiques au fil des méandres philosophiques et scientifiques. À la différence de Haeckel, Dion ne laisse culminer aucun rameau, mais permet à la multiplicité des discours de se côtoyer. Dion traite l'arbre comme un symbole inerte, incarnant une compulsion à enfermer la réalité dans le carcan du savoir (comme dans ses bibliothèques taxonomiques des espèces aviaires). Ses arbres sont morts, des carcasses dont les rameaux sectionnés supportent le poids des livres et des nomenclatures, comme c'est le cas avec *Aviary (Library for the Birds of Massachusetts)* (2005) (fig. 4.8). La surcharge représentée évoque celle de nos structures épistémologiques qui, faisant fi de la complexité relationnelle du monde naturel, se contentent de broser un portrait monolithique du réel.

À l'image des créatures fossiles qui suscitent perplexité et fascination de par leur survivance anachronique, Dion sort ces supposés vieux modèles épistémologiques des boules à mites pour dévoiler les évidences éparses de leur survie dans les discours actuels. Ainsi, l'enracinement de la lignée phylogénétique dans une arborescence ancienne se révèle à travers la démarche de Dion. Des traces de cette hiérarchisation

de la nature persistent aussi dans le propos écologiste populaire, ne serait-ce que dans l'habitude à anthropomorphiser les espèces en fin de course évolutive ainsi qu'à structurer les élans de protection selon la rareté (les espèces les plus communes étant négligées et trop souvent jugées parasitaires dans les zones urbaines). Afin de rendre justice au caractère toujours équivoque des œuvres de Dion, il importe de mentionner que le lynchage animalier dans *Tar and Feathers* (1996) (fig. 4.9) – réalisation constituée d'un tronc dénudé lesté d'animaux pendus et couverts de goudron –, concerne des espèces reconnues comme envahissantes et nuisibles à la biodiversité (notamment le chat, l'écureuil, le rat, la couleuvre, l'ouaouaron et l'étourneau). Pour reprendre l'expression de Mark Dion, ces animaux sont « spécialisés dans la non-spécialisation », c'est-à-dire qu'ils s'adaptent à n'importe quel environnement et délogent la faune indigène de sa niche écologique par leur adaptabilité aux contextes anthropiques et par leur rythme de reproduction effréné. Dans la plupart des cas, ces espèces sont introduites par les humains qui finissent ensuite par les stigmatiser sur les fondements de leur portée envahissante.

Ces contradictions reviennent dans des moutures thématiques subséquentes, notamment dans *Game Birds Group (Tar and Feather)* (2006) (fig. 4.10) où des oiseaux chassés à outrance sont pendus dans une référence croisée aux natures mortes et au macabre des lynchages raciaux. Dion tente, d'une part, de décoder les biais culturels inhérents à la compréhension de la nature par l'analyse de leur source épistémique; de l'autre, d'envisager quels engagements différents envers le naturel auraient pu découler de ces mêmes structures de connaissance : « In going back [in time], I'm trying to imagine how things could have been different, to follow branches on the tree of knowledge that died of dry rot²⁸⁷. »

²⁸⁷ Lisa Graziose Corrin, Miwon Kwon et Norman Bryson, « Miwon Kwon in conversation with Mark Dion », *Mark Dion*, (London: Phaidon Press, 1997), 33.

L'appréciation de Mark Dion pour les dispositifs épistémologiques anachroniques et les anciens schèmes de la nature, doublée d'une exposition de leurs failles, agit comme une mise à distance des discours de la nature hégémoniques à l'heure actuelle, ou du moins comme une réserve quant à leur pertinence dans le temps. Dion fait partie de ces artistes en déphasage par rapport à leur temps, prompt à problématiser les prétentions ou les identifications de l'époque, et percevant des carences dans la plénitude actuelle. Son acuité perceptive envers les dispositifs du passé lui permet paradoxalement de saisir la part obscure du présent et non seulement son image rayonnante, en phase avec Giorgio Agamben, qui relève une nuance cruciale entre la posture contemporaine, ici énoncée comme étant de guingois avec son temps, et celle actuelle, en symbiose avec les principes hégémoniques du présent.

En effet, la posture actuelle est à l'image des principes dominants qui régissent le présent, en phase avec le climat de l'époque, en plein accord avec le *zeitgeist*. À l'inverse, le contemporain ne cherche pas à se faire une image fixe, une photographie du présent pour faire ressortir toutes ses facettes explicites en pure synchronie, mais cherche plutôt à sentir son mouvement, sa tendance, sa labilité dans le temps, ses attaches diachroniques au passé et à ce qui reste à venir, à ce qui pourrait potentiellement advenir²⁸⁸. Le contemporain cherche à saisir le caractère insaisissable de son temps, ses pentes fuyantes, ce qui échappe à l'actualité. En ce sens, « le contemporain ne se définit pas comme une catégorie historique, mais comme une méthode ou une pratique qui pourrait s'appliquer à toutes les périodes historiques²⁸⁹ ».

²⁸⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. Maxime Rovere, dir. Lidia Breda, (Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008).

²⁸⁹ Claire Bishop, *Radical Museology: Or What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art ?*, (Londres: Koenig Books, 2014), 59, paraphrasée dans Marie Fraser, « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la foundation Querini Stampalia », *Culture & Musées : Muséologie et recherches sur la culture*, n°27, (2016), consulté le 25 mai 2019 sur <https://journals.openedition.org/culturemusees/935>

L'archéologie des systèmes épistémologiques pensée par Dion en est un brillant exemple :

[W]hen I make works which reference historical moments, I want them to be pretty specific: to frame a particular character, moment, and set of ideas. I use linchpin figures in the history of natural history as a way of tracing the evolution of values, attitudes, and assumptions about nature.²⁹⁰

Il s'agit moins de tirer une conclusion du passé qu'à le revisiter, le retravailler, ou plus justement, le refigurer. Cette approche s'apparente à une notion benjaminienne de l'histoire, décrite par Marie Fraser comme une remise en cause de la compréhension linéaire et progressiste du temps. Le passé est toujours nécessairement perçu à travers la lunette du présent, ce qui implique que le passé n'est pas fixe, il change. Le temps benjaminien est en ce sens constellé plutôt que linéaire²⁹¹. Il rejoint de la sorte la spirale de Bruno Latour, l'anachronisme de Stephen Jay Gould et l'archéologie de Mark Dion.

Comme l'observent tous ces acteurs dans leurs champs réflexifs respectifs, notre présent est hétérochronique, caractérisé par une densité ou encore une juxtaposition temporelle : il est meublé tout à la fois de regards surannés sur certaines facettes de la réalité, et de spéculations projectives sur ce qui demeure à venir. Cette sensibilité polytemporelle n'est pas à confondre avec la nostalgie, comme le souligne Agamben. Une personne peut afficher un décalage par rapport à son époque, et malgré tout, lui appartenir irrévocablement²⁹². Mark Dion marque lui aussi la nuance, avec un principe de précaution supplémentaire :

I try to be historic rather than nostalgic. For me, nostalgia is always tied to the notion of the "Golden Age" of things — this idea that the past was much better. I

²⁹⁰ Mark Dion, « Q+A with Mark Dion », *Institute of Contemporary Art*, (Boston : 1^{er} septembre 2017), consulté le 28 juillet 2019 sur <https://www.icaboston.org/articles/qa-mark-dion>

²⁹¹ Marie Fraser, « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la foundation Querini Stampalia ».

²⁹² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, 10.

don't think that's true for many things I care about. For women, people of color, gay people, working people, it's absolutely better now. So I really try to steer clear of golden age thinking and use things to provoke a sense of time and perhaps a sense of loss, but never a sense that somehow our values are worse than the values in the past.²⁹³

Aux antipodes du passéisme, l'ambitieux travail de refiguration épistémologique chez Dion relève d'un engagement profondément contemporain envers les lectures actuelles de la nature. Comme l'attestent les schèmes (l'arbre), les dispositifs (le cabinet de curiosité) et la culture (matérielle) investis, la refiguration de la nature passe par un rapport rhopographique à la connaissance, soit une attention à l'ensemble des actants, aussi triviaux, modestes ou anodins puissent-ils paraître, agissant sur la production du savoir²⁹⁴. Parmi ces « remarquables oubliés²⁹⁵ », figure au premier plan la culture matérielle. Pierre angulaire du quotidien ordinaire, la culture matérielle occupe l'épicentre de la connaissance, ce qui ne l'empêche pas d'être outrageusement négligée dans la balance, lorsque vient le temps de qualifier des événements et de créditer des acteurs. Bruno Latour l'a bien fait comprendre avec sa théorie acteur/réseau, et Mark Dion l'exemplifie dans ses installations méticuleuses.

C'est donc par la pensée écologique historicisée tout comme par la critique de ses failles que l'art contemporain s'interroge sur la présumée lucidité mise de l'avant à l'heure actuelle dans l'interprétation de la nature. Le recours à une montagne de

²⁹³ Laura C. Mallonee, "Mark Dion's Penchant for the Past," *Hyperallergic*.

²⁹⁴ Dans un essai intitulé *Looking at the Overlooked*, l'historien de l'art Norman Bryson fait l'apologie de l'ordinaire dans les natures mortes, et énonce une distinction de genre qui ne va pas sans rappeler la séparation hiérarchique entre le sujet et l'objet chez les modernes tant critiqués par Bruno Latour : « Megalography is the depiction of those things in the world that are great—the legends of the gods, the battles of heroes, the crises of history. Rhopography (from *rhopos*, trivial objects, small wares, trifles) is the depiction of those things that lack importance, the unassuming material base of life that 'importance' constantly overlooks. » Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, (Londres: Reaktion Books, 2004), 61.

²⁹⁵ Cette terminologie est empruntée à l'anthropologue Serge Bouchard, qui a signé une série d'épisodes radiophoniques centrés sur les figures oubliées de l'histoire.

matériel disparate et à d'anciens dispositifs épistémologiques et muséaux servent de lentilles à travers lesquelles revoir et refigurer les discours actuels sur la nature et l'écologie. Car expliciter la nature revient à agir sur elle, et l'attention portée à sa narration — à travers le discours écologique, l'histoire naturelle et les récits de nature — constitue un engagement fondamental envers celle-ci²⁹⁶.

²⁹⁶ La réflexion ici proposée concernant Mark Dion reprend certaines idées d'un article publié dans le journal *Plastik* : Gentiane Bélanger, « Recyclages narratifs et autres désenclavements épistémologiques », *Plastik, Art et biodiversité : Un art durable ?*, n°4 (15 février 2014), consulté le 16 septembre 2018 sur <https://plastik.univ-paris1.fr/recyclages-narratifs-et-autres-desenclavements-epistemologiques/> ISSN 2101-0323

CHAPITRE V

RÉSILIENCE :

RECHERCHES, EXPÉRIMENTATIONS ET APPROCHES EXAPTIVES

Ce chapitre sur le dernier des trois « R », la résilience, s'attarde à des collectifs artistiques qui abordent la matérialité du monde dans sa dimension « déchoséifiée », c'est-à-dire « dans son éloignement de notre représentation sensible²⁹⁷ », en accord avec la lecture intellectuelle qu'en fait la posture scientifique et certaines philosophies matérialistes contemporaines, dont celle d'Elizabeth Grosz²⁹⁸. Toute matière n'est pas objet, ou autrement dit, l'existence et le comportement de la matière échappent aux limites phénoménales des objets, fuient d'un être à l'autre, contaminent les éléments entre eux. Comme l'ont pressenti les atomistes antiques bien avant que la science ne le confirme, la structure fondamentale de la matière est dynamique, turbulente, labile et en perpétuel mouvement. Les dynamiques et processus qui animent la matière sont ici abordés sous l'angle du devenir et d'une transformation constante, à un niveau de perceptibilité sensorielle qui plonge dans une complexité des flux physiques et des affects. La discussion prend ici ancrage dans la pratique de deux collectifs polymorphes et profondément matérialistes : Spurse et World of Matter.

Les origines fondatrices de Spurse sont difficiles à localiser dans un moment précis, bien qu'elles puissent être retracées à une série de rencontres et de discussions entre divers universitaires à Austin (Texas), intéressés par la question de collectivité. À ses débuts, le collectif prenait généralement plaisir à s'affubler d'un nom différent lors de

²⁹⁷ Guillaume Lecointre, « Préface : Comprendre le matérialisme par son histoire », dans Pascal Charbonnat, *Histoire des philosophies matérialistes*, (Paris : Syllepse, 2007), 18.

²⁹⁸ Voir notamment Elizabeth Grosz, *Op. cit.*

chaque nouveau projet, faisant intentionnellement preuve d'anonymat et de polyvalence discursive. Mais les complications qui ont émergé de cette pratique (la perte de contact avec d'anciens collaborateurs incapables de retracer le collectif, la difficulté à assembler une archive cohérente de leurs activités, etc.) ont incité le groupe à s'arrêter sur un choix définitif. Le suffixe phonétique « spurse » évoque depuis une déclinaison de concepts qui infusent la plateforme réflexive du collectif : *disperse*, *transpierce*, *intersperse*... Les membres constitutifs du collectif sont d'ailleurs relativement nombreux et dispersés. Tous niveaux d'engagement confondus, Spurse compte proche de soixante-dix membres, certains basés à Tokyo, Londres, Mexico ou encore en Scandinavie et au Nunavut. Le répertoire d'affinités disciplinaires dénote une diversité encore plus prononcée, allant de l'urbanisme et de l'architecture à l'art, la géographie, la biologie, la philosophie, la planche à roulettes, la cuisine, etc.

Spurse entend tirer profit de cette pluralité de compétences moins pour sa portée soi-disant « experte » sur la réalité qu'en tant qu'outillage (*tool kit*) ouvert sur de nouvelles possibilités. Spurse s'appuie néanmoins sur un noyau assez stable de contributeurs, entre autres Iain Kerr, formé en architecture ainsi qu'en philosophie et co-fondateur du collectif; Paul Bartow et Richard Metzgar, formant eux-mêmes un collectif d'artistes intitulé B+M et tous deux membres de Spurse depuis sa formation ; et Stan Pipkin, concepteur en architecture intéressé par l'interdépendance entre la matérialité et la dynamique des lieux. Il s'est ajouté à ce noyau l'architecte, auteure et exploratrice urbaine Petia Morozov, fondatrice du collectif MADLAB. Morozov applique la théorie des systèmes et l'écologie à ses recherches en design urbain.

Le mandat de Spurse est à l'image de son bassin de contributeurs : polymorphe et assez vaste. Dans les grandes lignes, Spurse vise le développement de nouvelles pratiques critiques ainsi que des formes expérimentales d'émerveillement afin de compliquer nos repères de jugement et questionner les bases essentialistes de notre *habitus*. De manière beaucoup plus concise, Spurse se veut analogue à un institut ou à un laboratoire de

recherche visant à offrir un « service de consultation expérimentale²⁹⁹ ». Cette intention plutôt large se condense un peu plus concrètement à travers divers projets, eux-mêmes ancrés dans des contextes assez pragmatiques. Par exemple : topographier les échanges socioécologiques d'un milieu liminal (entre la mer et la terre) tel que la côte du Maine dans *Working Waters*, la récupération de nourriture, l'utilisation interstitielle de ressources en jachère et la pratique du don dans *The Public Table*, ou encore l'exploration du substrat socioécologique des villes dans *Eat Your Sidewalk*.

Le consortium d'art et de recherche World of Matter s'inscrit pour sa part dans un registre de pratiques qui explorent l'enchevêtrement de l'environnement matériel avec les structures humaines et culturelles sur un plan synchronique et géographiquement distribué. Leurs activités de recherche tissent en effet des liens transversaux entre le Canada, le Bangladesh, l'Égypte, le Libéria, la Hollande, l'Inde et le Burkina Faso (pour n'en nommer que quelques-uns) en enquêtant et analysant la mise en circulation des matières premières. Originellement appelé *Supply Lines* (voies d'approvisionnement ou conduites d'alimentation), le collectif a par la suite voulu se décentrer d'une perspective anthropocentrique sur le monde avec le nom World of Matter qui évoque plutôt la complexité matérielle dans laquelle se rencontrent et s'échangent les conditions d'existence humaines et non humaines.

Actif depuis 2011, World of Matter fonctionne comme un consortium, constitué de neuf membres fondateurs auxquels s'ajoutent d'autres participants aux profils variés (universitaire, journalistique, urbanistique et artistique) au gré des projets, leur recherche personnelle contribuant à une plateforme collective. Leur production s'inscrit dans un registre pratique et relationnel en amont de la diffusion (recherche terrain, rencontres, échanges, discussions techniques, collectes de données), pour ensuite prendre une tournure discursive et représentationnelle par le recours à des

²⁹⁹ Spurse, *Openings*, traduction libre. Consulté le 13 octobre 2019 sur www.spurse.org

formes de communication institutionnalisées comme des conférences, des tables rondes, des publications, des ateliers de recherche et des dispositifs d'exposition. La myriade de projets regroupés sur leur portail virtuel s'organise autour des ressources matérielles et de leur intrication complexe au sein d'enjeux écologiques, culturels, politiques et économiques. Ainsi, en furetant sur leur site, nous découvrons les incidences provoquées par le sucre, le coton, l'eau, le pétrole, le poisson, l'uranium, le vent, l'arsenic, les pâturages et le soya sur les populations, ainsi que les relations de guerre, les migrations, le développement urbain, les frontières, etc³⁰⁰.

5.1 Résilience

Dans son acception générale en écologie, le concept de résilience se comprend comme une forme de résistance dans le changement, soit une capacité à retrouver ou redévelopper un équilibre dynamique suite à un état instable dû à une perturbation. Les friches constituent un exemple de résilience écologique qui traverse certainement les contextes géographiques et historiques, et qui peuple aujourd'hui la plupart de nos environnements. Il est également généralement convenu que la résilience d'un spécimen, d'une espèce, d'une population ou d'un écosystème se mesure par l'ampleur de perturbation au-delà de laquelle l'équilibre original ne peut être retrouvé, c'est-à-dire le seuil où l'organisme est appelé à changer. Autrement dit, la résilience écologique désigne la capacité à maintenir un état, malgré les perturbations. Au-delà de ce seuil, il n'est plus question de résilience, mais d'adaptation.

³⁰⁰ Cette description du collectif World of Matter prend pied dans un article publié précédemment : Gentiane Bélanger, « World of Matter, ou la pensée complexe des territoires », *Espace : Art actuel*, n°110, (2015): 46-53.

Le concept de résilience, et la définition qui préside ce chapitre, tendent plutôt vers une reconnaissance de l'importance de la transformation, du renouveau et de la réorganisation dans le cadre de systèmes naturels et culturels complexes, non linéaires et évolutifs³⁰¹. Cette compréhension se range du côté des théories de la complexité qui interprètent les dynamiques écologiques sous l'angle d'une interconnexion de systèmes enchevêtrés. Ces théories récentes découlent d'un changement de paradigme en écologie en quelque sorte analogue au passage vers une forme de pensée complexe dans de multiples autres disciplines. Cette nouvelle compréhension écologique perçoit l'état primordial de la nature comme un déséquilibre atteignant périodiquement un état quasi stable, jusqu'à ce que perturbation s'en suive³⁰².

L'écologie s'intéresse plus aujourd'hui à la *résilience* de processus naturels en perpétuelle transformation qu'à la *durabilité* d'un état particulier. Dans un ouvrage phare dédié à la résilience comme mécanisme de développement durable pour les sociétés et les écosystèmes, les scientifiques Berkes, Folke et Folke expliquent le changement de paradigme lié à la notion de résilience dans les termes suivants :

Rather than assuming stability and explaining change, as often done, one needs to assume change and explain stability. [...] Here, it should be noted, resilience is not being defined as returning to an equilibrium. This is because we are using a view of ecosystems in which there is no one equilibrium but rather, as a consequence of complexity, multiple states or domains of attraction and multiple equilibria. Thus, ecological stability as a concept is not very useful, and resilience cannot be defined as bouncing back to equilibrium – there is no equilibrium to bounce back to.³⁰³

³⁰¹ « The earlier world-view of nature and society as systems near equilibrium is being replaced by a dynamic view, which emphasizes complex non-linear relations between entities under continuous change and facing discontinuities and uncertainty from suites of synergistic stresses and shocks. » Carl Folke et al., « Resilience and Sustainable Development: Building Adaptive Capacity in a World of Transformations », *Ambio*, v. 31, n°5, (août 2002): 438.

³⁰² Stewart T.A. Pickett et Mary L. Cadenasso, « Meaning, Model, and Metaphor of Patch Dynamics », *Designing Patch Dynamics*, édité par Brian McGrath et V. Marshall, (New York: Columbia GSAPP Press, 2007), 26.

³⁰³ Fikret Berkes, Johan Colding et Carl Folke, *Navigating Social-Ecological Systems: Building resilience for complexity and change*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 15.

Cet intérêt actuel pour l'idée de résilience implique par ailleurs une remise en question des délimitations traditionnellement établies entre les systèmes sociaux et naturels ; délimitations aujourd'hui jugées arbitraires et artificielles. La résilience permet au contraire d'interpréter le paysage comme un ensemble de systèmes écologiques et sociaux (ce que certains désignent comme des cellules ou des *patches*) imbriqués ou intercalés les uns par rapport aux autres, sujets à s'influencer mutuellement comme à subir des changements internes ou externes à leur dynamique propre. Les processus naturels et culturels sous-jacents aux paysages et aux territoires sont donc perçus écologiquement comme les facettes d'un kaléidoscope toujours changeant. Elizabeth Grosz développe une telle perspective en vue de l'appliquer au champ architectural :

The space of the in-between is the locus for social, cultural, and natural transformations: it is not simply a convenient space for movements and realignments but in fact is the only place—the place around identities, between identities—where becoming, openness to futurity, outstrips the conservational impetus to retain cohesion and unity. [...] Nature must be understood in the rich and productive openness attributed to it by Darwin and evolutionary theory, by Nietzsche, Deleuze, or Simondon, as force, as production, as a revelry in the random and the contingent, as a continuous opening up to the unexpected, as relations of dissonance, resonance, and consonance as much as relations of substance or identity. [...] [T]he natural must be seen as the site and locus of impetus and force, the ground of a malleable materiality, whose plasticity and openness account for the rich variability of cultural life, and the various subversions of cultural life that continue to enrich it.³⁰⁴

Alors qu'une branche d'urbanistes et d'architectes s'inspire actuellement de cette métaphore (le kaléidoscope) et de ses valeurs connexes (hétérogénéité spatiale, assemblage, mutation, interdépendance, adaptation, exaptation) pour infuser leur pratique dans les milieux urbains de nouveaux repères écologiques, les collectifs Spurse et World of Matter transposent cette pensée complexe de l'écologie dans des représentations symboliques/affectives du territoire et dans les dénouements sociaux et environnementaux qui s'y rattachent.

³⁰⁴ Elisabeth Grosz, « In-Between: The Natural in Architecture and Culture », *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, (Cambridge; Londres: The MIT Press, 2001), 92.

Mon recours à la résilience comme concept phare s'ancre dans l'usage qu'en fait Spurse, retenant de cette forme de pensée écologique un cadre philosophique qui permet au collectif de penser les formations sociales ou naturelles comme des entités en perpétuelle mouvance, en constant devenir, et profondément connectées à leur contexte matériel/biologique. Spurse est un collectif interdisciplinaire reconnu pour ses projets relationnels généralement dotés d'une sensibilité écologique, d'un raisonnement philosophique et d'une attention portée à la collectivité. Ses œuvres participent d'une compréhension écologique processuelle, syncopée et tâtonnante, et mettent en évidence non seulement le caractère contingent du monde si cher à la pensée matérialiste, mais aussi son potentiel incubateur pour des transformations et du changement dans la configuration du réel. Spurse aborde tout sujet, toute identité, toute formation, dans son *devenir*, et met ainsi l'emphase sur le caractère intrinsèquement relationnel du monde, constitué de mutations, de changement, d'émergence, de quasi stabilité, de ruptures et où il n'y a aucune démarcation claire entre les espèces, les événements et les territoires, humains autant que non humains.

Cette compréhension du monde les positionne dans un discours que certains qualifient de « post-nature », marqué par un rejet terminologique du concept de nature sur les bases de la pensée dualiste (culture/nature ; domesticité/sauvagerie ; nous/les autres) qu'il suscite encore insidieusement³⁰⁵. Ce positionnement amène d'ailleurs le collectif à interroger certains préceptes dominants du discours écologiste, à commencer par le concept de développement durable. Spurse souligne à l'occasion d'une exposition intitulée *Sustaining What: After Nature* que ce concept découle d'une compréhension

³⁰⁵ Si la fracture nature/culture est largement remise en question à travers la notion de résilience dans les milieux scientifiques, du côté philosophique cette critique est principalement portée par Timothy Morton, en particulier dans son ouvrage suivant : Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, (Cambridge : Harvard University Press, 2007).

de la nature centrée sur l'équilibre et l'harmonie, ces dernières valeurs étant elles-mêmes dérivées d'un idéal occidental de stabilité atemporelle³⁰⁶. Il reconnaît au contraire l'inévitabilité des ruptures et des seuils critiques dans le déroulement dynamique des processus naturels et sociaux. Spurse localise le potentiel sauvage de la nature là où il est habituellement évacué : au cœur même de tout événement humain et non-humain. « There is no wilderness in the sense of an other localizable and delimited place. [...] There is only a wilderness folded onto and moving through all events—a virtual zone of the experimentation, where the forces that produce wilderness have the capacity to continually produce difference and otherness. Everything is foreign to itself³⁰⁷. »

Ce point de vue ramène à l'hétérogénéité de Félix Guattari³⁰⁸ et présente le principe de durabilité comme un idéal détaché du concret, étant donné qu'il ne peut rendre justice à une réalité toujours changeante. Spurse préfère sonder de son côté les potentiels latents et les dérives possibles dans un système en mouvance. Conformément aux récentes théories écologiques, Spurse propose en quelque sorte de faire glisser le concept de *durabilité* vers celui de *résilience*, et de cultiver la capacité des systèmes à s'ajuster et à s'épanouir dans la transformation, plutôt que simplement viser un état fixe comme point de référence³⁰⁹.

Au confluent de l'art, de la tradition orale et de la géographie, l'initiative intitulée *Working Waters: A Complete Human and Non-human Psychogeography of the Coasts of Maine* (2004) (fig. 5.1 - 5.3) fait état de l'enchevêtrement qui caractérise la résilience d'un milieu écologique et culturel. Ce projet émerge d'une collaboration avec Coastal

³⁰⁶ Spurse, *Sustaining What: After Nature*. Manuscript non publié, courtoisie des artistes.

³⁰⁷ Spurse, « Discarded Recipes and Other Partial Memories: An Interventionist Manifesto », *Art Lies*, n°45 (hiver 2005).

³⁰⁸ Voir : Félix Guattari, *Les trois écologies*, (Paris : Galilée, 1989).

³⁰⁹ Stewart T.A. Pickett et Mary L. Cadenasso, « Meaning, Model, and Metaphor of Patch Dynamics », 28.

Enterprises Inc. (CEI), un organisme privé à but non lucratif consacré au développement durable et l'un des acteurs principaux dans la défense du travail maritime sur la côte du Maine. Spurse a accepté l'invitation lancée en 2003 par CEI, visant initialement à générer un portrait évocateur d'une communauté de plus en plus précaire sur les côtes, soit le collier de bourgades côtières fondées sur la pêche commerciale. Spurse a cependant reformulé l'intention du projet, d'un regard nostalgique vers une exploration « émergentiste » de la côte.

Tout comme les autres projets du collectif, *Working Waters* se base sur un état des choses pour essayer d'en soutirer des opportunités latentes, d'où l'importance de bien comprendre la situation des pêcheries sur la côte du Maine et les circonstances sociohistoriques qui ont provoqué cet état des choses. La situation remonte aux années 1970, alors que les premiers signes du déclin des populations de morues et autres poissons de fond ont commencé à se faire sentir de façon alarmante. C'est le début d'une longue entreprise législative pour protéger les stocks marins, mais aussi d'un ralentissement irréversible de l'industrie de la pêche. Progressivement, l'identité maritime du Maine fait place à une *image* de cette identité, dont le pittoresque attire de nouveaux résidents et relègue la pêche commerciale à une trace folklorique de ce qu'elle a été dans de meilleurs temps.

Tandis que la crise des pêcheries s'exacerbe, une effervescence immobilière s'installe tranquillement sur les côtes, en commençant par la ville de Portland dans les années 1980. Un malaise aussi s'installe, car il devient évident que cet engouement immobilier repousse la pêche hors du champ économique de la côte en privatisant tous les accès à la mer. Il va sans dire que les bateaux, très appréciés au premier coup d'œil pour leur caractère pittoresque, deviennent rapidement une nuisance pour les nouveaux résidents peu enclins à se faire réveiller aux petites heures matinales par des moteurs et des sirènes de brume. Le responsable du port de St George explique d'ailleurs qu'il est de plus en plus fréquent que les nouveaux arrivants passent des pétitions contre le bruit

pour reléguer le commerce de la pêche un peu plus loin³¹⁰. La pêche devient en quelque sorte classée comme une activité importante, certes, pourvu qu'elle n'opère dans la cour de personne.

Un premier geste préventif est posé en 1987, alors qu'un amendement interdit l'achat de propriétés côtières à Portland, à des fins d'usage non maritime. L'année 1987 ramène aussi au protocole de Montréal, l'un des événements déclencheurs d'une longue réflexion sur le développement durable avec la présentation du rapport Bruntland qui en stipule les enjeux principaux dans les termes suivants : « Répondre aux besoins du présent sans compromettre les générations futures, et ce sur le plan économique, environnemental et social ». L'un des acteurs principaux dans la défense du travail maritime sur la côte du Maine, Coastal Enterprises Incorporated (CEI) endosse la définition du développement durable comme le porte-étendard de ses activités de développement auprès des communautés. CEI fonde d'ailleurs la Working Waterfront Coalition et entreprend de cartographier les points d'accès publics le long de la côte. Il s'avère que sur 5300 miles de côte, seulement 20 miles demeurent accessibles pour la pêche. Pour prévenir la perte de ces points d'accès, la Coalition tente infructueusement de passer une clause en 2003 pour ajuster la taxe foncière sur les propriétés côtières en fonction de leur usage courant au lieu de leur valeur immobilière maximale. Il semble que la cause des pêcheries ne suscite pas une appartenance identitaire assez forte pour passer devant l'attrait de profits potentiels, du moins pas encore.

Alors qu'en 2004 un amendement est implémenté par le Bureau régional des pêcheries afin d'imposer un contrôle sévère sur la pêche abusive (ce qui affaiblit encore plus les tentatives pour préserver les infrastructures nécessaires à la pêche), CEI invite le

³¹⁰ Dave Schmanska, cité dans Jena Russell, « The Selling of Maine's Coast : Fishing industry access squeezed by development », *The Boston Globe*, (17 juin 2007), consulté sur www.boston.com/news/local/articles/2007/06/17/the_selling_of_maines_coasts/?page=2

collectif Spurse à mettre en valeur la culture de la pêche et à signaler sa disparition éminente. Fondé en 1977, CEI découle d'une initiative *grassroots* visant à augmenter les possibilités (à cette période très modestes) de développement économique et social pour la population du Maine. Bien qu'aujourd'hui la corporation aie atteint une ampleur incomparable, elle demeure géographiquement et socialement ancrée dans le territoire du Maine à travers une multitude de petites entreprises et d'organisations qui bénéficient de son support³¹¹. La collaboration de CEI avec une instance artistique dans la poursuite de ses objectifs de développement durable auprès des communautés a été longuement étudiée comme possibilité, puis concrétisée une première fois avec Spurse.

Plutôt sceptique au départ, Spurse a fini par accepter l'invitation de CEI à la condition de reformuler l'intention du projet et de s'entendre sur une approche alternative. Plutôt que d'aborder les changements culturels qui affectent la côte d'un point de vue nostalgique, Spurse a proposé d'explorer le potentiel immanent que ce point tournant amène, tant du côté des interactions humaines que des échanges écologiques. Le projet a débuté au cours de l'été 2004 avec une soixantaine d'entrevues auprès de divers intervenants dans l'industrie de la pêche, visant à remonter le cours des rapports commerciaux et cartographier les échanges entre la côte et l'intérieur des terres. Ainsi des liens jusqu'alors inconsiderés ont commencé à ressortir. Par exemple, des pêcheurs ont entre autres été informés de l'existence d'une communauté de femmes salvadoriennes qui transformaient leur poisson dans une usine quelques kilomètres plus loin³¹². Ces entrevues ont servi de matériel de base pour la production d'une œuvre sonore par l'artiste Rob Rosenthal, installée temporairement dans différentes municipalités du Maine.

³¹¹ CEI possède des bureaux locaux à Bangor, Augusta, Fairfield, Farmington, Lewiston-Auburn, Portland, Sanford/Springvale, Unity et Wiscasset, ce qui permet à l'organisation de demeurer en contact direct avec les groupes d'individus qui recherchent leurs services et d'avoir des employés familiers au contexte dans lequel ils travaillent. Cf. www.ceimaine.org/content/view/20/61/

³¹² Conversation avec Iain Kerr et Petia Morozov, le 12 décembre 2008.

La période charnière du projet s'est cependant déroulée en septembre 2004, avec la préparation d'un homardier, le Sunbeam, et la planification d'un périple le long de la côte. S'arrêtant au passage dans diverses localités pour accueillir des résidents à bord, Spurse a amorcé de longues conversations relayées par une production psychogéographique. Les participants étaient encouragés à figurer leur rapport quotidien avec la côte à travers un mélange de dessin, de gribouillage, de flèches et autres signes indexicaux, de schémas, de diagrammes et, bien entendu, de témoignages oraux. Fréquemment, les membres de Spurse sortaient les cartes d'autres participants pour les mettre en relation avec celle en train de se faire, créant ainsi des liens entre des individus, des espèces, des processus naturels et culturels, des affects, des événements, des compétences et des savoirs. Comme l'atteste Spurse : « Slowly through these extended discussions/mappings a coast began to emerge—not into visibility but into actions³¹³. »

Le recours de Spurse à des méthodes psychogéographiques permet d'éviter de fixer le flot continu de processus et d'échanges dans une vision totalisante. Spurse se positionne ainsi en contrepoint à la représentation cartésienne de la réalité et tente d'aborder la côte du Maine « par le bas », c'est-à-dire en restant affecté par la complexité du lieu tel qu'il est vécu par ses pratiquants. En effet, bien qu'englobante dans son mode de représentation, la cartographie conventionnelle dresse une distance infranchissable vis-à-vis de son objet d'étude et le réduit à une abstraction. Toujours partielle, la psychogéographie évoque plus qu'elle ne représente toute la complexité de la réalité, d'ailleurs impossible à saisir dans sa totalité.

Il est indéniable que Spurse est en partie redevable à l'Internationale Situationniste par son usage de la psychogéographie, bien qu'il tente de se distancier de cet héritage particulier ou du moins d'utiliser des tactiques psychogéographiques à des fins

³¹³ Spurse et Rachel T. Fouladi, « Investigations in Place: Some Thoughts on Psychogeographic Mapping Strategies in an Examination of the Working Coasts of Maine », *Chain*, n°12 (2005): 186.

différentes. La psychogéographie telle qu'interprétée par l'Internationale Situationniste, c'est-à-dire « l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus³¹⁴ », est, selon Spurse, ancrée dans une conception monolithique de la réalité. Avec le concept de l'urbanisme unitaire, l'Internationale Situationniste réagit en quelque sorte contre l'expansion de la logique du spectacle et ses incidences aliénantes, et tente, par l'entremise de la psychogéographie, de donner forme à un état collectif en dehors de cette aliénation. En d'autres mots, la psychogéographie situationniste se réclamerait d'une certaine objectivité en « éclairant » une réalité qui est autrement dissimulée ou corrompue par le spectacle.

Cette interprétation maintient la psychogéographie en lien direct avec la cartographie cartésienne, en ce qu'elle devient une perspective corrigée (ou éclairée) de cette dernière. Bien que l'usage de la psychogéographie soit en apparence similaire dans les cas de Spurse et de l'Internationale Situationniste, c'est-à-dire qu'ils essaient de discerner quelque chose qui est insaisissable à première vue, Spurse s'intéresse à ce qui est en processus de *devenir* plutôt que ce qui *est* et tente par le fait même de cerner ou du moins de pressentir les changements qui sont en gestation dans le présent. Cette position définit le rapport de la psychogéographie à la cartographie, en ce que la trace d'intensités émergentes précède leur compréhension cartésienne. Spurse essaie par conséquent d'utiliser le potentiel précurseur et intuitif de la psychogéographie, et non de s'en servir comme d'un correcteur contre le regard panoptique.

Le potentiel de la psychogéographie est aussi considéré par Spurse sur le plan écologique, permettant une compréhension du territoire basée sur les théories de fragmentation ou *patch dynamics*. Tel qu'expliqué précédemment, ces théories

³¹⁴ G. E. Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Inter*, Les Éditions Intervention, n°44 (été 1989); cité dans *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, édité par Gérard Berréby, (Paris : Allia, 2004), 17.

témoignent d'un changement de paradigme en écologie vers une forme de pensée complexe. De systèmes clos, autorégulateurs et équilibrés (bien qu'occasionnellement perturbés lorsqu'ils atteignent des seuils critiques), la nature est aujourd'hui interprétée comme un amalgame de systèmes ouverts et sujets à l'influence d'autres systèmes adjacents ou d'autres échelles de systèmes (méta systèmes)³¹⁵. La psychogéographie telle qu'employée par Spurse dénote un amalgame complexe de cellules urbaines/sociales/biologiques/physiques/écologiques interagissant dans les strates du paysage, tel un irréductible palimpseste du vivant. Comme l'explique Spurse :

What is most useful about psychogeographies as a pragmatic strategy is that they quickly get one into multidimensional spaces of engagement. Simply to ask someone to begin by mapping out their world does this in remarkable manners. Quite quickly the world floods in, contradictory worlds flood in and need to be accounted for. This is where we begin to really hone in on collectively figuring out how the world is part of us and what needs to be felt, sensed, understood, engaged with, re-articulated, shifted, given a new place.³¹⁶

Les témoignages psychogéographiques recueillis par Spurse attestent d'ailleurs du jeu illimité des influences entre ces systèmes conjoints. Il a notamment été évoqué sur une carte que l'intensité des déplacements maritimes reliés à la pêche varie en fonction du cycle d'efflorescence des algues rouges (qui rendent certaines pêches temporairement toxiques), ou encore que le réseau de trous laissé par les ramasseurs de palourdes sur la plage diminue avec chaque transaction privant l'accès public à ces étendues de sable³¹⁷. Les machines à dessiner, conceptualisées en collaboration avec l'artiste Brian Derosia, ajoutent au portrait éco-sociologique de la côte en enregistrant les traces laissées par le mouvement du bateau, le vent, la bruine ainsi que les homards. Ces dessins, archivés à côté des cartes et diagrammes, contribuent à la représentation psychogéographique « humaine et non humaine » de la côte en retraçant d'incontournables (mais silencieux) acteurs dans la dynamique des lieux. L'approche

³¹⁵ Stewart T.A. Pickett et Mary L. Cadenasso, « Meaning, Model, and Metaphor of Patch Dynamics ».

³¹⁶ Beth Hinderliter, « An Interview with Spurse », *Drain*, v. 5, n°2 (octobre 2008).

³¹⁷ Conversation avec Iain Kerr et Petia Morozov, le 12 décembre 2008.

psychogéographique de Spurse s'apparente donc fortement à l'écosophie de Félix Guattari, qui promulgue une forme d'« hétéro-genèse » — en d'autres mots, une production de singularité — au niveau de l'environnement, du *socius* et de la psyché par l'entremise d'un nouveau paradigme « éthico-esthétique » qui s'éloignerait des constats scientifiques³¹⁸.

L'archivage subséquent de ces documents psychogéographiques amorce une autre étape d'intense interaction, épistémologique cette fois. La collection de cartes, de diagrammes, de témoignages enregistrés et de dessins a visité différents lieux suivant sa production, non le moindre étant le bureau du Gouverneur, où la clause sur la taxe foncière devait alors être votée. Dans tous les lieux d'exposition, le matériel d'archive a été mis à la disposition des visiteurs afin que les informations, les connaissances, les compétences, les découvertes et les craintes ainsi mises sur papier puissent circuler d'un individu à l'autre, d'une collectivité à l'autre. Amorcé au cours des entrevues et prolongé au sein de l'archive et par son utilisation, un dialogue indirect a pris naissance dans les formes et les sillages des cartes archivées. Des techniques de conservation ont notamment été échangées entre des pêcheurs, divers représentants de fondations et des propriétaires, tout comme des protocoles de recherche ont été conjointement engendrés par des pêcheurs et des scientifiques, et des techniques d'agriculture ont été transmises par des fermiers à d'anciens pêcheurs en mode de réorientation³¹⁹. Ainsi, au cours des entrevues et des ateliers de cartographie, mais aussi à l'occasion d'usages subséquents de l'archive³²⁰, Spurse a réalisé que de nouvelles méthodes de pêche, sensibles au déclin des espèces et au contexte socio-économique de la côte, sont en train de prendre

³¹⁸ Félix Guattari, *Les trois écologies*.

³¹⁹ Conversation avec Iain Kerr et Petia Morozov, le 12 décembre 2008.

³²⁰ Par l'entremise de CEI, Spurse a mis son archive à la disposition du public local, permettant à quiconque de la consulter, de l'étoffer d'expériences personnelles, ou de s'en servir comme banque de données pour d'autres projets. Plusieurs auteurs se sont appuyés sur ces ressources non conventionnelles pour documenter la côte, notamment Mike Crocker, *Sharing the Ocean: Stories of Science, Politics, and Ownership from America's Oldest Industry*, (Thomaston: Tilbury House Publishers, 2008).

forme et qu'elles s'accompagnent de nouvelles formes de production du savoir — dont Spurse lui-même fait probablement partie. L'approche psychogéographique de Spurse semble donner forme à une compréhension émergente de ce que signifie aujourd'hui une « côte pratiquée » (*working coast*), et ouvre ainsi le champ à une potentielle communauté à venir.

La « côte pratiquée » englobe une panoplie d'individus, d'entités collectives, d'espèces végétales et animales, de processus naturels — parfois en position de divergence les uns par rapport aux autres. Dans le contexte où CEI cherchait initialement à dresser un portrait des communautés côtières, de quelles communautés parle-t-on exactement? Spurse base sa compréhension de la communauté sur l'idée que Giorgio Agamben s'en fait, c'est-à-dire une collectivité jamais saisissable dans son intégralité, due à sa diversité interne certes, mais surtout dû à son état perpétuellement changeant, toujours en train de devenir autre chose que ce qu'elle était il y a juste un moment³²¹. Dans cette perspective, l'altérité n'est plus considérée en relation externe avec la communauté mais plutôt à l'intérieur même de la communauté qui de toute façon n'est jamais pareille à elle-même.

Dans un même ordre d'idées, alors que la question des pêcheries amorce une réflexion sur l'identité côtière dans sa configuration actuelle, Spurse s'intéresse quant à lui à ce qui s'en vient. Parce que c'est là, semblerait-il, que la communauté se trouve infléchie par sa propre altérité. Peut-être est-ce justement la raison pour laquelle des gens ont parfois de la difficulté à accepter le changement et l'indétermination ? En effet, la différence s'insère constamment là où ils voudraient un peu de stabilité, de certitude et de durabilité. La conservation des pêcheries engage les principes de durabilité sur deux plans généralement distincts : il s'agit d'une part de la préservation des espèces

³²¹ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, (Paris : Seuil, 1990).

maritimes, et d'autre part de la conservation des mœurs culturelles engendrées par cette activité commerciale. De par son mandat axé vers les communautés, CEI s'attelle principalement à la tâche de valoriser et d'encourager l'industrie de la pêche en tant qu'activité économique vernaculaire. Derrière l'urgence de préserver des jalons identitaires traditionnels se trouve donc une crainte profonde de voir la côte sombrer sous le poids de sa représentation spectaculaire, ou se calcifier à travers sa muséification.

Cette crainte de voir l'essence d'une région réduite à son image ramène en mémoire la comparaison que fait Pierre Nora entre un milieu de mémoire — une mémoire vécue, pratiquée et internalisée — et un lieu de mémoire — sorte de condensation mémorielle sur une trace, en compensation aux expériences perdues : « Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes³²² ». L'entreprise de CEI peut donc être vue comme l'entretien et la protection d'une pratique mémorielle encore vivante, avant qu'elle ne soit réduite à son propre souvenir. Même en demeurant un légitime milieu de mémoire — une pratique dans laquelle s'imbrique un palimpseste de tradition et d'innovation — la pêche fait paradoxalement son entrée dans le merveilleux monde du spectacle. Et Spurse serait probablement satisfait de dire que dans le contexte polymorphe et changeant de la communauté en devenir, l'un ne contredit pas nécessairement l'autre, mais permet au contraire des possibles.

Spurse problématise la notion de durabilité à partir du contexte spécifique de *Working Waters* :

This tension between a 'coming community' and a politics of identities made us realize that these methodologies of mapping the coast were ones of also re-mapping issues of 'sustainability' back into the discussion. But again it was a question of needing to rethink 'sustainability' in terms of what was actually

³²² Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Tome I, (Paris : Gallimard, 1984), 24.

emerging out of this process of mapping. How does one sustain an effect? How does one sustain affect? How does one activate and sustain a 'coming community'?'³²³

Spurse ne garde pas les événements culturels séparés dans leur causalité des changements naturels, et nous pourrions parler ici d'une « nature en devenir », dans laquelle se reflète la « communauté qui vient » d'Agamben.

Suivant l'achèvement de *Working Waters*, la clause de rajustement des taxes foncières a finalement été votée à majorité, et la Working Waterfront Coalition a établi un programme pilote de financement pour permettre aux pêcheurs de sécuriser leurs accès à la côte. En 2007, une conférence nationale a été organisée sur l'état de l'industrie côtière dans le pays, et le plan d'action était calqué sur l'exemple du Maine. La conservation des activités côtières est depuis sur sa lancée, mue par le principe directeur de développement durable. Si l'état des côtes continue d'être abordé sous l'angle de la durabilité, de la continuité et de la stabilité, Spurse a tout de même cherché à y infuser une attitude résiliente et à promouvoir un monde en mouvement.

5.2 La nature exaptive de Spurse : incompétence, tâtonnement et détournement

Si la résilience peut se comprendre comme une quête d'intégrité dans le changement et le revouveau, l'exaptation se présente comme une modalité de transformation ouvrant sur des potentialités insoupçonnées. Avec la notion de résilience, l'exaptation complète le tableau conceptuel par lequel j'analyse la pertinence écologique et matérialiste de Spurse.

³²³ Spurse et Rachel T. Fouladi, *Op. cit.*, p. 186.

La notion d'exaptation remonte aux années 1980, tandis que les paléobiologistes Stephen Jay Gould et Elisabeth Vrba soulignent le besoin de désigner sous une terminologie propre des processus évolutifs jusqu'alors mal cernés par les théoriciens de l'évolution³²⁴. Ce concept vient « compléter » le portrait de l'adaptation, notion plus classique qui désigne tout changement découlant causalement d'une pression environnementale pour développer des aptitudes de survie (autrement dit, pour « mieux cadrer » dans son environnement).

Tel qu'expliqué dans le troisième chapitre, à la différence de l'adaptation, l'exaptation pointe vers certains effets accidentels de l'évolution, c'est-à-dire des aptitudes apparues fortuitement dans un rapport non causal aux pressions environnementales immédiates, ou encore des attributs passifs ou non essentiels devenant cruciaux avec la transformation du contexte environnemental. Un exemple probant serait l'apparition de plumes chez les dinosaures, remplissant initialement une fonction de thermorégulation (permettant notamment d'assurer de meilleures couvées, et donc d'augmenter le potentiel de reproduction), mais ayant par après-coup joué un rôle prépondérant dans le développement des espèces aviaires et de la locomotion par les airs. L'adaptation actualise une fonction découlant d'une pression environnementale (thermorégulation), tandis que l'exaptation se rapporte à un effet fortuit de l'évolution ou un détournement d'aptitude (l'apparition des ailes permettant éventuellement de voler)³²⁵.

Tandis que l'adaptation actualise et renforce des tendances évolutives « suggérées » par des pressions environnementales (pouvant par conséquent se comprendre dans une logique linéaire de cause à effet), l'exaptation tend plutôt à ouvrir les possibles sur des impondérables, à détourner les mécanismes évolutifs de leur direction momentanée.

³²⁴ Stephen Jay Gould et Elisabeth S. Vrba, « Exaptation: A missing term in the science of form », *Paleobiology*, v.8, n°1, (hiver 1982).

³²⁵ *Ibid.*

Autrement dit, le concept d'exaptation souligne un aspect trop longtemps négligé, selon Jay Gould, dans la théorie de l'évolution : le développement du vivant reflète un état d'excentrement perpétuel et accidentel, ce qui sous-entend que ce que l'on appelle « la nature » ou « le monde » fuit l'absolu pour se laisser infléchir par une infinitude de contingences. Plus encore, Gérard Fournier pose dans sa thèse doctorale une analogie entre le principe évolutionniste d'exaptation et l'approche anthropologique du bricoleur développée chez Lévi-Strauss³²⁶. Cette analogie structurelle entre le naturel et le culturel prend appui sur les propos du biologiste François Jacob émis à quelques années d'intervalle de ceux de Jay Gould :

L'évolution ne tire pas ses nouveautés du néant. Elle travaille sur ce qui existe déjà, soit qu'elle transforme un système ancien pour lui donner une fonction nouvelle, soit qu'elle combine plusieurs systèmes pour en échafauder un autre plus complexe. Le processus de sélection naturelle ne ressemble à aucun aspect du comportement humain. Mais si l'on veut jouer avec une comparaison, il faut dire que la sélection naturelle opère à la manière non d'un ingénieur, mais d'un bricoleur ; un bricoleur qui ne sait pas encore ce qu'il va produire, mais récupère tout ce qui lui tombe sous la main [...]. L'ingénieur ne se met à l'œuvre qu'une fois réunis les matériaux et les outils qui conviennent exactement à son projet. Le bricoleur, au contraire, se débrouille avec les laissés-pour-compte.³²⁷

Cette métaphore n'est pas sans intérêt dans le cadre de ma démonstration de la posture du bricoleur comme une attitude reflétant une pensée écologique actuelle délestée de toute pensée téléologique, si ce n'est la propension, à mon avis erronée, de Jacob à attribuer au phénomène d'évolution une subjectivité propre. L'évolution ne « tire » pas « ses nouveautés du néant » et ne s'apparente pas à un sujet bricoleur. Plutôt, c'est tout le vivant qui, dans son orchestration matérielle, donne à voir, de manière immanente, distribuée et sans intentionnalité localisable, des processus analogues au bricolage. Ce

³²⁶ « L'insistance sur l'exaptation tempère ainsi le raisonnement adaptationniste, complexifie les scénarios évolutifs et souligne l'aspect bricoleur, plus qu'ingénieur, du vivant. » Gérard Fournier, *Évolution et Civilisation : de l'anthropologie de Charles Darwin à l'économie évolutionniste étendue*, PhD diss. Hallennes-lez-Haubourdin : TheBookEdition, 2011.

³²⁷ François Jacob, *Le jeu des possibles. Essai sur diversité du vivant*, (Paris : Le Livre de Poche, 1986), 70.

glissement opéré par Jacob trahit les derniers relents déistes qui minent encore à l'époque la compréhension de la nature et que Jay Gould condamne ardemment au fil de ses contributions critiques aux revues scientifiques, notamment par ses fameuses chroniques dans la revue *Natural History*. Il s'est d'ailleurs interrogé sur les circonstances culturelles qui expliquent le manque de considération pour le phénomène d'exaptation dans le milieu scientifique de l'époque :

Every biologist surely recognizes that some useful characters did not arise by selection for their current roles; why have we not honored that knowledge with a name? Does our failure to do so simply underscore the unimportance of the subject? Or might this absent term, in Foucault's sense, reflect a conceptual structure that excluded it? And, finally, does the potential need for such a term at this time indicate that the conceptual structure itself may be altering?³²⁸

L'apparition du concept d'exaptation dans la science peut être comprise comme une trace symptomatique du passage d'un schème téléologique de pensée vers un modèle délinéarisé, décentré et contingent, dans la mouvance des multiples tentatives théoriques à mieux rendre compte de la complexité ambiante³²⁹. Il est, par conséquent, cohérent que ce concept trouve une certaine résonance dans la méthodologie tâtonnante de Spurse et sa compréhension décloisonnée de la nature.

Adeptes du « faire avec » et de la pensée complexe, Spurse tend toujours à travailler à partir d'un état pour déceler et générer des possibles. Cette considération des potentialités d'une situation donnée découle en partie d'une forme de pensée écologique, centrée sur le rapport dialectique entre les organismes et leur environnement. Dans ce que James J. Gibson (1979) appelle la théorie des potentialités (*theory of affordances*), tout environnement comporte un certain potentiel (ouvert ou

³²⁸ *Ibid.* p. 6.

³²⁹ Je pense ici aux multiples champs réflexifs qui reflètent ce tournant et qui ont aujourd'hui précédence, comme la théorie des systèmes, la théorie du chaos et la théorie de la complexité.

astreignant) à l'épanouissement des espèces qui l'habitent, bien qu'en retour ces espèces peuvent dans une certaine mesure agir sur leur environnement et générer de nouvelles possibilités d'existence qui auront un effet sur leur propre développement³³⁰. C'est donc une forme de mutualisme pluridirectionnel et réactif entre les organismes vivants et l'environnement qui se trouve souligné dans cette théorie, et extrapolé dans les projets de Spurse d'un contexte matériel et biologique vers un cadre qui tient compte du social et du psychique³³¹.

Plus encore, la notion d'exaptation habite tout le corpus réflexif du collectif, ainsi que les écrits de son principal fondateur, Iain Kerr, qui ressasse à de multiples occasions divers exemples (les dinosaures emplumés, l'évolution de la planche à roulettes) exprimant les retombées imprévisibles et fortuites liées à une inventivité sans finalité. Spurse mentionne à ce sujet :

All action requires systems of active mediation—mediation is what breaks habits and systems—what pushes a system towards otherness—newness—the dark night of the future. Mediators—our ambassadors of difference. In evolutionary biology this process is called exaptive—defining an expressive material event that is outside of adaptive behavior (habit). Matter as expressive, auto-poetic, emergent and exaptive.³³²

Dans cette perspective, les projets de Spurse prennent pour modèle le développement du vivant et profitent des zones grises et des failles en tous genres, qui poussent le collectif à se métamorphoser, à pluraliser ses voies de changement.

Tout au long de ses projets, Spurse accorde une considération soutenue à la matérialité ambiante et à son rôle primordial dans la transformation du réel. Dans un texte intitulé

³³⁰ James J. Gibson, « The Theory of Affordances », *The Ecological Approach to Visual Perception*, (Boston : Houghton Mifflin, 1979), 127-134.

³³¹ Cette explication de la propension chez Spurse à « faire avec » a déjà été développée dans le cadre d'un court article : Gentiane Bélanger, « Faire avec la nature des choses », *ETC*, dossier *Faire avec*, n°88 (hiver 2010): 4-11.

³³² Spurse, « Three Diagrammatic Researches and 11 Theses on Hyper-Natural Entanglements », *White Walls Journal*, 2008, non paginé.

Notes Towards Urbanism, et sous la rubrique « Thingfulness », Spurse explique cette importance de la matérialité :

Things—somehow we have inherited a world made up of subjects and objects—the active and the passive. Things are considered to be ‘objects’—mute, passive, manipulatable things. ‘Subjects’, in contrast, are things we allow to be involved in ethics—we allow subjects to have their own agency—their own otherness—to go their own way. But things are not within this sphere—they do our bidding—this metaphysics allows an enormous violence to occur—a silencing of the active agency of the world.³³³

Par leur caractère multivalent, les œuvres pointent vers une compréhension des choses comme des constituantes dont la portée surpasse grandement les limites matérielles perceptibles. Au lieu de fonctionner dans un registre de production d’objets, Spurse travaille *avec* des constellations d’objets, des assemblages maniés et remaniés en vue d’instaurer des conditions matérielles favorables à la transformation de liens sociaux et environnementaux : « We are always surrounded by, within and of a riotous and improbable mix of objects, sensations, textures, cues, systems and headings—and we find our own way through, laying down the path as we go³³⁴ ».

Un tel enchevêtrement caractérise pratiquement toutes ses activités, en particulier le projet tripartite *The Public Table: The Collective for the Find of the Commons* (2006) (fig. 5.4 – 5.6). Ce projet se résume essentiellement à la création de restaurants provisoires donnant lieu et forme à une recirculation de biens, de ressources, de matériaux, d’idées, de compétences, de forces de travail, d’énergies et de volonté. Le projet sonde trois localités distinctes afin d’en extraire des potentialités inconsiderées par l’entremise de leurs coulisses matérielles. Des occasions de don et de partage ont été explorées à partir des surplus que comportaient les trois lieux ciblés, soit : des espaces inoccupés (terrains vagues, commerces en vente, garages abandonnés, locaux

³³³ Spurse, « Notes Towards Urbanism », 2003. Manuscript non publié, courtoisie des artistes.

³³⁴ Spurse, *Deep Time + Rapid Time Essay*, consulté le 10 avril 2011 sur http://www.spurse.org/spurse/dtr_intro.html

inhabités), des surplus ou résidus matériels (cuisinières au chemin, microondes inutilisés, ustensiles donnés), des opportunités alimentaires (jardins bien garnis, contributions d'organismes, restants invendus de marchés, poubelles) et des ressources immatérielles (ouverture d'esprit, disponibilité, générosité, curiosité). Il découle de cette intervention communautaire une compréhension de la collectivité secouée par un brouillage des référents identitaires à travers l'émergence récursive de ses excès résiduels.

The Public Table répond de prime abord à une invitation du Cambridge Art Council (Massachusetts), du Rockingham Arts & Museum Project à Bellows Falls (Vermont) et du centre Artspace de New Haven (Connecticut) en vue d'un évènement en trois actes. Réparti sur trois sites et suscitant la contribution de trois artistes différents, le projet *Public Art/Moving Site* s'est intéressé à l'idée de nomadiser l'art in situ alors qu'il est habituellement présumé devoir s'enraciner dans la singularité des lieux occupés. L'idée était de générer des projets artistiques qui maintiennent leur intégrité tout en réagissant, en reflétant et en accumulant l'expérience des trois sites³³⁵. De fait, *The Public Table* s'est incarné à des degrés variables dans les différents lieux. L'expérience à New Haven s'est presque entièrement déroulée à partir du restaurant ouvert dans un espace commercial vacant. À Bellows Falls, le projet s'est ouvert à d'autres modalités et s'est décentré jusqu'à organiser des séances de cinéma et cuisiner pour des restaurants existants ainsi que pour la cantine populaire du coin. L'intervention à Cambridge s'est avérée plutôt limitée par rapport aux deux autres localisations. Certaines complications institutionnelles ont exercé une forme de résistance à la réalisation du projet³³⁶.

³³⁵ Godfrey Dewitt, Michael Oatman et Spurse, *Public Art/Moving Site*, 2006. Consulté le 3 décembre 2019 sur <https://www.americansforthearts.org/by-program/networks-and-councils/public-art-network/public-art-year-in-review-database/public-artmoving-site>

³³⁶ Entrevue électronique avec Iain Kerr, cofondateur de Spurse, le 6 décembre 2009.

Le projet s'est clôturé avec une exposition intitulée *Off(f) the Table: Everything Must Go*, comportant tous les matériaux et outils grappillés en cours de route et destinés à être remis en circulation, à être dispersés à nouveau après avoir participé de l'idée de communauté dans leur concentration et leur utilisation. Plusieurs domiciles bostoniens contiennent aujourd'hui des éléments du projet. De toute l'empreinte matérielle du projet affichée sur les murs de la galerie, il est resté derrière une seule fourchette non rescapée³³⁷.

Par sa propension à manipuler les leviers identitaires des lieux investis en partant de leurs excès résiduels, Spurse cherche à éviter le renforcement pour plutôt s'attarder aux aspects latents, et par le fait même tirer le *topos* identitaire vers un état d'altérité, vers le changement. Comme il l'explique dans son manifeste *Discarded Recipes and Other Partial Memories—Productive Excess: Accessing the Virtual* (2005) :

The virtual is the point at which a dynamic system becomes open and sensible in a multitude of new outcomes, where the future is not evolution but the becoming of something unknown, different and unpredictable. Here lies the innovation. [...] Access to the virtual is gained by being sensitive to what is in excess. The question remains how to make what is in excess productive. What would the world be like if the sun delivered only enough energy as required for each living thing's survival? Let a practice of making and invention engage excess: the black of night, the drone of infrastructure, the heat of friction, lint, the wind, the cry of misery.³³⁸

Dans la mesure où la nature en vient à être interprétée comme un flux énergétique qui bouscule sans cesse l'état des choses et prévient la calcification, les éléments de décrépitude sont d'importants agents déstabilisateurs et recèlent des possibilités régénératives incommensurables pour l'environnement dont ils font partie. Avec une telle vision écologique en tête, la communauté est abordée par Spurse comme un réseau

³³⁷ *The Public Table* a fait l'objet d'une présentation sommaire dans l'article suivant : Gentiane Bélanger, « Faire avec la nature des choses », *ETC*, dossier *Faire avec*, n°88 (hiver 2010): 4-11.

³³⁸ Spurse, « Productive Excess: Accessing the Virtual — Discarded Recipes and Other Partial Memories: An Interventionist Manifesto », *Artlies*, n°45, (hiver 2005).

extrêmement complexe de connexions à la fois intersubjectives et interobjectives, infléchies par les particularités et les disponibilités d'un contexte matériel et physique. Si d'autres se sont penchés avec acuité et incision sur les politiques sous-jacentes au don et à la culture alimentaire dans ce projet³³⁹, mon incursion réflexive dans ce projet vise plutôt à analyser l'orchestration matérielle qui s'y trouve opérée, soit la concentration d'objets et de forces tirés d'un borbier résiduel, l'articulation et l'organisation de toute ce substrat matériel et social en une forme qui pourrait être qualifiée d'interstitielle dans son évanescence, puis ultimement sa dispersion entropique dans les ramifications dormantes de la communauté.

Dans le cadre d'un projet de résidence que j'ai co-commissarié en 2012 à Sherbrooke³⁴⁰, Spurse a poursuivi sa lancée réflexive concernant le bien commun (*the commons*) et les forces constitutives agissant sur le potentiel évolutif d'une collectivité dans sa complexité humaine (les subjectivités, le politique) et non humaine (les autres espèces, les choses matérielles, les processus physiques). Spurse a réfléchi au contexte sherbrookoïse de façon intégrée, cherchant à mobiliser ses multiples constituantes naturelles et culturelles dans une orchestration commune. Le collectif espérait ainsi faire ressortir la profonde interdépendance qui anime des subjectivités normalement considérées distinctes et autonomes, érodant par le fait même la pertinence des dyades sujet/objet, culture/nature, vivant/non vivant.

³³⁹ Je pense ici à une dissertation de thèse intitulée *The Artist's Restaurant: Taste and the Performative Still Life* déposée par Mark Clintberg à l'Université Concordia en 2013, dans le cadre du programme interuniversitaire de doctorat en histoire de l'art.

³⁴⁰ En partenariat avec Yael Filipovic, conservatrice d'éducation et d'action culturelle au Laboratoire communautaire d'art de la Galerie Foreman de l'Université Bishop's (Sherbrooke, Qc), et sous l'égide d'une programmation de trois ans visant à explorer le potentiel instructif de l'art, l'invitation a été lancée à Spurse d'entreprendre une collaboration avec des organismes locaux en vue de coproduire une initiative engagée auprès de la communauté.

Plus concrètement, ces idées de fond ont pris ancrage dans un défi lancé à la communauté sherbrookoise, celui de connecter physiquement et métaboliquement avec leur environnement immédiat par le biais de pratiques de subsistance populairement dites « alternatives », incitant de la sorte une restructuration sociale et écologique autour de nouveaux rapports d'échange, de communication, de partage, de grappillage et de glanage. La résidence a donné lieu à plusieurs événements ; parmi les plus notables figures, un festin aveugle confectionné sur les bases de denrées grappillées et troquées au fil d'une déambulation urbaine parfois pénible, à d'autres moments hilarante, et en tout temps imprévisible³⁴¹. Le festin se présentait comme un appel à la prise de risque et à la confiance aveugle dans l'émergence d'une collectivité. L'événement annonçait un repas qui demeurerait à concevoir, une rencontre dont la forme et le ton resteraient incertains, ainsi qu'une discussion dont la teneur et l'importance seraient à constituer. La résidence s'est clôturée avec une exposition intitulée *The Common Reed/Fermenter le bien commun* (2012) (fig. 5.7) qui visait à synthétiser les points de convergence entre l'approche méthodologique du collectif et les modes d'engagement locaux par rapport à certains enjeux (les habitudes de subsistance, la sensibilisation aux dynamiques écologiques, etc.).

Il a émergé de cette résidence une écopolitique analogue à celle élaborée par Jane Bennett, centrée sur le caractère inextricable des convictions, des valeurs, des corps, des affects et de l'environnement matériel. Ces points marquants de la résidence ont mis en place les conditions requises pour l'émergence d'une suite intitulée *Mange ton trottoir/Eat Your Sidewalk* (fig. 5.8), qui invitait la population sherbrookoise à relever le défi de subvenir à ses besoins alimentaires sur les bases exclusives de ressources grappillées, cueillies, chassées, échangées ou cultivées (enfin, tout ce qui déborde d'une logique marchande) le temps d'une semaine. Le défi, dont l'épicentre a emprunté

³⁴¹ J'ai personnellement été assignée à cette tâche. Ces impressions rapportées sont donc miennes et entièrement subjectives.

la forme virtuelle d'un blogue partagé et alimenté par ses participants, s'est conclu avec un concours de cuisine du trottoir, mettant en compétition Spurse et son équipe provisoire de grappilleurs-cueilleurs, et le chef local Danny St-Pierre et ses acolytes troqueurs de denrées du terroir. Durant un après-midi cuisant de juin, des effluves de truite farcie à l'ours, à la vigne des rivages et garnie d'asclépiade au beurre ; de foie d'ours relevé à la tapenade d'herbages ; de poisson à l'étuvée parfumé à la quenouille et au vin de phragmite ; de cerf à la rhubarbe en salade parsemé de poivre des pauvres ont embaumé l'atmosphère des clients venus faire leurs emplettes hebdomadaires au marché³⁴².

Ce dernier projet me permet de confronter la posture rhétorique du collectif aux contraintes de son applicabilité. En effet, en marge des moments forts rapportés ci-dessus, surviennent d'innombrables initiatives avortées, des collaborations perdues, des objectifs rétrogradés. C'est le prix à payer pour une approche fondée sur la confiance aveugle et la volonté de demeurer attentif au réel en mouvement, au flot changeant des contingences et des potentialités. C'est la grande difficulté, je présume, d'orchestrer une mouvance et d'en maintenir la lancée sur des bases si fuyantes. C'est aussi le risque à encourir si l'on veut réellement avoir une portée créative, à en croire Karl Popper. L'éminent philosophe des sciences a largement discoursé sur l'approche scientifique nécessaire à la recherche, et il considère que cette dernière se doit d'être créative, en ce sens qu'elle doit non seulement se prêter à un jeu parfaitement libre d'essais-erreur sans aucune anticipation des résultats, mais elle doit aussi repenser complètement sa méthode à chaque tentative et même orienter ses hypothèses au-delà du présumé champ des possibilités³⁴³. Autrement dit, la réussite de la science (tout

³⁴² Le projet *Eat Your Sidewalk* est toujours sur sa lancée. Une seconde mouture du défi a pris forme à Detroit à l'automne 2012 et un projet de livre de cuisine du trottoir, socio-financé via la plateforme Kickstarter, est toujours en cours de production. Pour plus de détails, voir leur site : www.spurse.org

³⁴³ Voir à ce propos : Karl Popper, *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*, (Londres ; New York: Routledge, 1992), 49, consulté le 20 juillet, 2012 sur <http://phil.sdu.edu.cn/sts/TuShu%5Cupfiles%5C52026b17-b0c8-4b83-a2c5-8beb2d7bb2ef.pdf>

comme, on pourrait le penser, celle de l'art) repose sur le courage d'imaginer l'inimaginable, d'envisager une épistémologie ouverte sur des horizons exaptifs, quitte à essayer d'innombrables échecs en cours d'essai. C'est précisément ce que revendique Spurse par son cheminement à l'aveugle :

We don't know what the local is. Nor do we know what the outcome of this experiment will be. This is why we are doing it. We feel strongly that we need new mental frameworks, new habits, tools, practices and environments. And we have a hunch that some important and necessary possibilities will come out of the simple act of eating our sidewalk. [...] One thing that we have learnt the hard way in developing new ideas about foraging is that it's the tools that make the tools that change things -- so if you're using the existing tools odds are that nothing is changing.³⁴⁴

Les échecs de parcours deviennent, en quelque sorte, garants de la dimension créative de la recherche. Cette approche se positionne aux antipodes de l'efficacité, en ce qu'une dépense d'énergie incommensurable est déployée à flairer, amorcer des tentatives, progresser à tâtons, faire, défaire, refaire, changer de cap, tout retourner, hésiter, osciller, etc. Cette attitude de recherche arbore aussi une indifférence flagrante à l'égard des quêtes de stabilité et d'équilibre, qu'elles soient structurelles ou identitaires, pour plutôt se laisser excentrer par le potentiel transformatif sous-jacent aux retournements impromptus et aux détournements circonstanciels³⁴⁵.

Qu'il soit question de topographier les échanges socioécologiques d'un milieu liminal (entre la mer et la terre), de sonder les communautés semi-rurales, ou encore d'activer le potentiel négligé des friches urbaines, Spurse cultive avec constance l'art du devenir. Seulement, pour avoir expérimenté de l'intérieur leur approche dans le cadre de ce dernier projet, de tels horizons sont, par définition, indépendants des volontés

³⁴⁴ Spurse, *On Foraging the Local*, 21 juillet, 2014, extrait de blog. Récupéré le 25 octobre 2015 de <https://eatyoursidewalk.org>

³⁴⁵ Ce compte-rendu du projet *Eat Your Sidewalk* fait partie, dans ses grandes lignes, d'une réflexion que j'ai développée à propos des échecs en art contemporain : Gentiane Bélanger, « Embûches, piétinements et autres enlisements heureux : savoir soigner ses échecs », *ETC*, dossier *Échec*, n°97 (automne 2012) : 6-12.

déployées et donc impossibles à garantir. Les ambitions de Spurse exigent par ailleurs un degré d'engagement et de responsabilité envers les collectivités sollicitées que les conditions logistiques ou culturelles (comme la distance physique et les barrières linguistiques) ne favorisent pas toujours. Mon implication directe dans leur projet *Eat Your Sidewalk* me permet donc de réfléchir sur le plan critique la rhétorique des initiatives artistiques dites écologiques, à la lumière de leur portée effective.

5.3 Le contrat naturel chez World of Matter

World of Matter se penche de manière tout aussi constante sur un monde labile et changeant. C'est la matière en flux, orchestrée dans une mouvance, que World of Matter cherche à articuler, en particulier son apport fondamental aux structures anthropiques. Si le caractère structuré et cloisonné par auteur de leurs conférences et publications s'avère peu persuasif pour rendre compte d'une telle complexité, la dimension hypertextuelle du portail internet permet plus efficacement des incursions dans le labyrinthe des enjeux étudiés. Les projets y sont d'abord présentés comme autant de cellules dans une ruche d'abeilles ou un kaléidoscope, comme les composantes vivantes d'une matrice en perpétuel développement (fig. 5.9). Mais c'est dans le synoptique du site que se tissent des liens précis et obliques entre les contextes, les géographies et les temporalités, et que se dessinent des narrations transversales aux récits respectifs de chaque projet. Cette présentation en réseau des divers projets du collectif met l'accent sur le caractère intriqué des enjeux politiques, sociaux, culturels et naturels, et la nécessité de les aborder sur un plan commun d'investigation. La profusion de trajectoires de sens qu'il est possible d'en tirer évite toute narration dominante pour plutôt favoriser des regards multiples et partiels. L'approche

rhizomique du collectif permet de restituer des points de connexion et de ramener au premier plan l'enchevêtrement systémique du monde³⁴⁶.

Parmi les thèmes récurrents de leurs projets figure l'imbrication dévastatrice du colonialisme et du capitalisme avec les systèmes sociaux et écologiques. World of Matter observe comment ces régimes politiques aplanissent et perturbent les dynamiques en place en assujettissant la complexité ambiante à un réductionnisme qu'on pourrait qualifier de brutal. En niant l'enchevêtrement des dynamiques écologiques et sociales, ces régimes rabattent les possibilités d'avenir (et de devenir) à un scénario dominant et contraignant. World of Matter porte un intérêt soutenu aux multiples agents tactiques (pour emprunter ces termes à De Certeau) qui s'échinent à maintenir une pluralité d'avenues, soit une diversité de devenirs potentiels. La résilience s'affirme dans ces tactiques qui cherchent à contrer l'uniformisation induite par le capitalisme et le colonialisme.

Un exemple probant de cette résistance tactique face au « rouleau compresseur du capitalisme mondial intégré³⁴⁷ » est relevé dans le projet collaboratif de l'artiste suisse Ursula Biemann et l'architecte brésilien Paulo Tavares, intitulé *Forest Law | selva jurídica: On the Cosmopolitics of Amazonia* (2014) (fig. 5.10) et présenté dans un symposium organisé à l'Université Concordia dans le cadre de l'exposition *World of Matter* à la Galerie Leonard et Bina Ellen³⁴⁸. *Forest Law* est un projet filmique collaboratif qui documente une série de batailles légales visant à reconnaître la richesse inhérente et les droits intrinsèques de la forêt équatorienne. L'installation consiste en

³⁴⁶ Cette présentation du collectif World of Matter prend forme à partir d'un article publié précédemment : Gentiane Bélanger, « World of Matter, ou la pensée complexe des territoires », *Espace : Art actuel*, n°110, (2015): 46-53.

³⁴⁷ Félix Guattari, *Op. cit.*

³⁴⁸ *World of Matter : Exposer l'écologie des ressources*, Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia, commissaires Krysta Lynes et Michèle Thériault, (20 février – 18 avril 2015); *World of Matter: Extractive Ecologies and Unceded Terrain*, Université Concordia, symposium organisé par Krysta Lynes et Darin Barney, (20-21 février 2015).

une projection à deux canaux, bordée d'une enfilade de publications, de photographies, de cartes topographiques et accompagnée de textes muraux, dans l'esprit des scénographies didactiques et intertextuelles des musées scientifiques.

L'ensemble du dispositif nous transporte dans une région frontalière de l'Équateur, où une nation autochtone, le peuple Sarayuku, tente de défendre son écosystème natal face aux pressions minières et oléifères. L'Amazonie équatorienne figure parmi les territoires les plus riches en minerais et en biodiversité, et cette abondance naturelle suscite la convoitise des corporations minières internationales. *Forest Law* prête son espace de délibération à des dirigeants politiques indigènes, des guides spirituels et des activistes ayant pris part dans la bataille légale pour amender la constitution du pays afin de faire respecter la cosmologie Sarayuku de « la forêt vivante » (*La selva viviente*). La filmographie de Biemann et Tavares met l'accent sur l'abondance de motifs et de textures, sur l'épaisseur sonore de la forêt, en gage de la complexité écosystémique du lieu. La vie trépidante de la forêt nous est présentée avant même l'arrivée des protagonistes humains impliqués dans ce récit éthico-légal. Des témoignages personnels et des faits relatés s'ajoutent peu à peu à cette fresque naturelle, nous livrant un portrait physique, politique et cosmologique de la forêt tropicale.

Dans un contexte philosophique où le néomatérialisme et le posthumanisme gagnent du terrain, les victoires juridiques documentées dans *Forest Law* marquent l'entrée des systèmes naturels dans le panthéon des entités reconnues à part entière sur le plan légal. C'est en quelque sorte l'actualisation du *Contrat naturel* de Michel Serres dont il est ici question. En 1992, dans la foulée de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (1789-1791), puis de la Déclaration universelle des droits de l'homme proclamée par l'UNESCO (1948), Michel Serres revendique la nécessité d'étendre le principe du contrat social de Jean-Jacques Rousseau (1762) au vaste spectre des entités biotiques et abiotiques qui constituent notre monde. À l'ère de la riposte rétroactive du monde naturel face aux assauts de l'industrialisation, à l'ère des avancées

technologiques aux répercussions globales, la mise à l'écart du reste du vivant et de la matière dans la balance éthique n'est tout simplement plus envisageable. Dans le même ordre d'idées, le postulat (si longtemps entretenu) d'un exceptionnalisme humain devient intenable face aux formes d'agentivité non humaine sans cesse découvertes³⁴⁹. Cela est d'autant plus vrai que dans la portée globale de ses pratiques collectives, l'espèce humaine se révèle aussi aveugle, irréfléchie et mécanique qu'un vulgaire fléau viral.

Comme l'observe Serres dans le *Contrat naturel*, la conscience commune instiguée par le contrat social n'endigue aucunement les conséquences de nos actions sur le monde et sur autrui³⁵⁰. Notre portée technologique dépasse notre propre capacité de vision, et en démiurges faibles, nous subissons les secousses d'un monde ébranlé par nos comportements mal avisés. Avant même qu'Ezio Manzini ne réfléchisse la portée chaotique de notre empreinte technologique en termes d'une « seconde nature » tout aussi sauvage et imprévisible que la nature primordiale, Serres décrit nos inventions et notre développement comme des « objets-mondes », autrement dit des créations aux implications globales et que nous en venons à *habiter* plutôt qu'à *instrumentaliser*. Notre assujettissement à nos propres inventions ainsi qu'à la déferlante de rétroactions qui les accompagnent généralement nous déloge de notre position privilégiée de *sujets* pour faire de nous les *objets* de la riposte des choses. Par cette inversion de la fameuse dyade cartésienne sujet/objet, le *Contrat naturel* trace un sillage philosophique typiquement posthumaniste, que Bruno Latour, Donna Haraway, Isabelle Stengers et d'autres théoriciens vont emprunter.

³⁴⁹ Voir notamment : Anna Tsing, « Unruly Edges : Mushrooms as Companion Species (for Donna Haraway) », *Environmental Humanities*, n°1 (2012): 141-154 ; Thorunn Helgason, « Ploughing Up the Wood-Wide Web? », *Nature*, v. 394, n°431(1998) ; Justin E. H. Smith, « The Internet of Snails », *Cabinet*, n°58 (été 2015): 29-37.

³⁵⁰ Michel Serres, *Le contrat naturel*, 18.

Le *Contrat naturel* de Michel Serres habite *Forest Law* de part et d'autre du projet. Ursula Biemann et Paulo Tavares affirment que parmi les multiples interlocuteurs du projet, Serres accompagne constamment leur démarche à titre de cadre philosophique et méthodologique, dans l'appréhension d'un territoire qui résiste aux représentations unilatérales et hégémoniques. Biemann et Tavares considèrent que les grandes lignes du *Contrat naturel* sont présentement en voie d'être inscrites dans le territoire équatorien, tandis qu'un nouvel espace constitutionnel est établi, regroupant des acteurs humains et non humains dans l'assemblée politique de la forêt vivante d'Amazonie³⁵¹. Si le *Contrat naturel* est bien au cœur de *Forest Law*, la cosmopolitique d'Isabelle Stengers sous-tend plus généralement la pratique artistico-documentaire d'Ursula Biemann, qui affirme avoir consciemment fait la transition d'une pratique « géopolitique » vers une pratique « cosmopolitique » pour son attention accrue à l'enchevêtrement des problématiques spatiales, politiques, écologiques et culturelles³⁵².

En tant qu'horizon éthique et théorique, le révisionnisme du contrat social des Lumières implicite dans le *Contrat naturel* affiche d'ailleurs une parenté notable avec le principe antique de « cosmopolitique », revu et étendu à l'échelle de la biosphère par Isabelle Stengers. Une création intellectuelle de la pensée stoïcienne, la cosmopolitique définit à l'origine le cosmos littéralement comme une cité, et positionne les humains comme citoyens du monde. Autrement dit, les droits et les devoirs du citoyen s'appliquent à l'échelle du monde, indépendamment des contrées et des nations. C'est la première itération d'une identité universelle qui transcende les différences. Avec

³⁵¹ Ursula Biemann et Paulo Tavares, *Forest Law | selva jurídica: On the Cosmopolitics of Amazonia*, (East Lansing : Eli and Edythe Broad Art Museum, 2014), consulté le 20 janvier 2019 sur <https://www.geobodies.org/books-and-texts/forest-law>.

³⁵² Vivian Sky Rehberg, « Ursula Biemann & Paulo Tavares », *Frieze*, (21 octobre 2015), consulté le 27 janvier 2019 sur <https://frieze.com/article/ursula-biemann-paulo-tavares>

Kant vient ensuite une conception moderne de la cosmopolitique, soit une vision progressiste et téléologique du dépassement des différences par l'universalisme³⁵³.

La cosmopolitique perd actuellement de son idéalisme à mesure qu'elle prend de l'ampleur, à la lumière du capitalisme mondial intégré qui transige la monnaie, la main-d'œuvre, les matériaux et les technologies par-delà les frontières culturelles et naturelles. L'humain tapisse aujourd'hui le monde de son ambition mercantile et de sa pollution. Dans la lignée philosophique de Michel Serres, cependant, Isabelle Stengers s'attelle pour sa part à étendre le sens de la cosmopolitique encore bien au-delà de l'universalisme kantien ou de l'empreinte capitaliste, par-delà l'humain et ses structures d'appartenance au monde. Stengers éloigne le principe de cosmopolitique de ses racines antique et kantienne, pour plutôt opérer un rapprochement avec la pensée deleuzienne. Le « cosmos » évoqué par Stengers ne réfère pas à un monde particulier, qui supporterait un « être ensemble » consensuel et hégémonique, mais bien plutôt à la part de divergence et d'inconnu contenus dans tous les devenir potentiels du monde. Le cosmos chez Stengers est donc multiple, pluriel et fondamentalement ancré dans l'altérité. C'est cette perpétuelle différence au cœur du devenir que la cosmopolitique appelle à reconnaître et à négocier, plutôt que de chercher à la surpasser³⁵⁴. La cosmopolitique de Stengers implique le respect et le *maintien* de l'altérité sous toutes formes, et non sa transcendance : respect du vivant dans ses occurrences plurielles ; respect des phénomènes non analogues de conscience et d'intelligence ; respect des forces climatiques, tectoniques, hydrauliques, chimiques, politiques et culturelles en action. Ultimement, il est question du respect de la complexité systémique du monde et d'une attention à ses qualités émergentes.

³⁵³ Yves Charles Zarka, « Exposition de l'idée cosmopolitique. La responsabilité pour l'humanité », *Archives de philosophie*, n°75 (2012): 375-393.

³⁵⁴ Isabelle Stengers, « La proposition cosmopolitique », *L'émergence des cosmopolitiques*, dans Jacques Lolive et al., (Paris : La Découverte, 2007), 49.

Comme le rapporte Paulo Tavares dans sa mise en contexte de *Forest Law*, l'Amazonie est en pleine transition sémantique, avec le passage du paradigme expansionniste vers une cosmopolitique écosystémique. Depuis la période de l'après-guerre jusqu'au début des années 1980, l'Amazonie a été perçue et exploitée comme un vaste objet-monde, comme un immense terreau d'affirmation politique par voie d'industrialisation. Des pans immenses de ce territoire ont été sévèrement transformés et saccagés par le complexe militaro-industriel de nations en soif de consolidation identitaire, et par des corporations internationales acoquinées au pouvoir en place. Depuis les années 1980 et 1990, une meilleure prise en compte de la complexité dans les études scientifiques et l'attention accrue à la perte de biodiversité liée au saccage des forêts tropicales ont amorcé une relecture de ce territoire et de son rôle dans la biosphère mondiale. De région-ressource ou de réservoir minier, oléifère et forestier, l'Amazonie est passée au statut d'écosystème, ou encore de sanctuaire biologique et culturel. L'Amazonie est aujourd'hui un sujet-monde à part entière, comme en attestent la victoire légale du peuple Sarayuku et la formulation subséquente de nouvelles positions éthiques, légales et politiques³⁵⁵.

Ces nouvelles formulations du territoire placent la culture humaine sur un plan ontologiquement continu avec les processus relationnels présents dans la nature, ce qui sous-entend que les deux doivent être encadrés par un seul et même système éthique. L'histoire juridique documentée dans *Forest Law* trouve une certaine résonance dans le « posthumanisme anthropologique » (au risque d'énoncer un oxymore) d'Eduardo Kohn. Ce dernier avance un raisonnement sémiotique pour attester de la capacité des forêts à penser³⁵⁶. Dans un essai retraçant des analogies structurelles entre le réseau internet et les formes d'intelligence sympathiques dans la nature, Justin Smith résume

³⁵⁵ Paulo Tavares, « Field: Amazonia », *Provisões. Uma conferência visual [World of Matter]*, (Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2013), 91.

³⁵⁶ Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, (Berkeley et Los Angeles: University of California Press, 2013).

efficacement l'importance de la contribution anthropologique de Kohn à cette question :

In a recent, breathtakingly original work, the anthropologist Eduardo Kohn has argued that we may grasp “how forests think” if we abandon the idea that all thinking must take place by minds entertaining symbolically communicated abstract concepts. For Kohn, following a largely underappreciated strand of C. S. Peirce’s semiotics, representational signs are only one kind of sign, existing within vast systems of non-representational semiotic exchange, as when a vine snaps, and causes a monkey to grasp at another. Wherever there is such a system of signs, there is thinking, though not human thinking, and we must in turn understand this non-human thinking, which taken as a whole we may call “nature,” as the antecedent and substratum of what human beings do when they, for their part, think. Thinking, or systems that involve thinking, thus mark no rupture with the natural world, but rather are better seen as an excrescence or outgrowth of it.³⁵⁷

Dans son exploration sémiotique des logiques de vie qui animent la forêt amazonienne et auxquelles les pratiques culturelles du peuple Runa portent écho, Kohn musèle le réflexe typiquement moderne d’objectification de la nature. Sans pour autant faire preuve de suridentification anthropomorphique (l’autre versant de l’objectification), Kohn demeure intellectuellement réceptif aux formes de rétroaction sensibles et communicatives à l’œuvre dans la forêt tropicale. D’une certaine manière, sa méthode et son argumentaire se rangent du côté de Bruno Latour et de sa réhabilitation connotative de la figure mythique de Gaïa.

Initialement reçue avec condescendance dans les cercles de pensée moderne, l’Hypothèse Gaïa fut développée dans les années 1970 par le chimiste James Lovelock et la microbiologiste Lynn Margulis. Cette théorie postule que les organismes co-évoluent avec leur environnement par des boucles d’influence rétroactives, de manière

³⁵⁷ Justin E. H. Smith, « The Internet of Snails », *Cabinet*, n°58, (été 2015): 34. En référence à l’ouvrage d’Eduardo Kohn, (Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, *Op. cit.*) sa thèse principale fut présentée dans le cadre du Symposium *World of Matter: Extractive Ecologies and Unceded Terrains*, organisé par la Galerie Leonard et Bina Ellen de l’Université Concordia, les 20 et 21 février 2015.

à ce que le tout (la planète) forme un système complexe autorégulateur. L'Hypothèse Gaïa présente la Terre comme une gestalt qui s'autorégule à toutes les échelles de ses composantes, de sorte que la vie instaure elle-même les conditions homéostatiques nécessaires pour pouvoir se complexifier. Dans son itération originale, cette théorie présente la Terre comme une entité complexe dotée d'une capacité d'autopoïesis³⁵⁸. Cette agentivité attribuée à la Terre et à ses composantes ont suscité la critique et la dérision dans les communautés scientifique et philosophique, qui ont longtemps relégué toutes formulations d'agentivité non-humaine à des formes d'animisme religieux.

Dans sa méfiance aujourd'hui canonique des modernes, Latour revient sur cette hypothèse et démantèle les tenants de sa critique initiale. Comme d'habitude, aux dires de Latour, les modernes sont empêtrés dans une ontologie essentialiste et illusoire de sujets absolus, distincts du monde des objets qui les entoure et avec lequel ils interagissent. Latour argue, depuis près de quarante ans déjà, que les catégories sujet/objet, si elles ne sont pas carrément factices, sont du moins instables, interchangeable, labiles et muables dans la complexité du réel. Et les modernes, aveuglés par les œillères de leur subjectivité surévaluée, ne cessent d'objectifier à tort et à travers le réel qu'ils appréhendent. Même lorsque nous assaillons gauchement de nos mille ambitions la multiplicité surnommée Gaïa, que ça la gratte et qu'elle finit par s'ébrouer, les modernes comprennent la situation sous l'angle de l'« Anthropocène », toujours avec cette même surenchère de leur propre agentivité par rapport aux innombrables autres variables impliquées dans le phénomène.

³⁵⁸ James Lovelock et Lynn Margulis, « Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the Gaia hypothesis », *Tellus*, Stockholm, International Meteorological Institute, n°26 (1974): 2-10.

Pour Latour, la métaphore de Gaïa demeure productive, en ce qu'elle commande un désapprentissage fondamental : l'enjeu n'est pas d'animer ou non la nature, mais bien plutôt de refuser de la « désanimer », autrement dit, de l'objectifier³⁵⁹. Comme dans le cas de Kohn, de Biemann, de Tavares et des Sarayuku, il n'est non pas question d'anthropomorphiser les êtres non humains, mais bien de refuser ce que Latour surnomme la « cécité anthropologique », soit l'aveuglement face à leurs manifestations distinctes de conscience et d'intelligence. L'exploration sémiotique de Kohn et le combat juridique des Sarayuku documenté par Biemann et Tavares sont des cas effectifs de la réhabilitation de la posture ontologique revendiquée par Latour dans la figure mythique de Gaïa.

5.4 Hyperobjets : Systèmes complexes et phénomènes émergents

Comme en atteste l'influence de Bruno Latour, les projets de World of Matter ont pour point de convergence une inclination pour les philosophies matérialistes, comme outils de compréhension permettant d'aborder sous un angle oblique les borbiers environnementaux actuels. Le mandat de World of Matter s'appuie sur une terminologie latourienne pour niveler le règne humain sur un pied d'égalité avec le non humain³⁶⁰, tout comme bon nombre de projets figurant sur leur plateforme s'appuient sur une ontologie matérialiste, soit une considération de la matérialité comme fondement des phénomènes vécus, pour sonder la densité des liens écologiques et l'enchevêtrement des facteurs qui agissent sur l'environnement. C'est notamment le

³⁵⁹ Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique.*

³⁶⁰ « The social ecologies presented on this site give evidence to the interdependence between human and non-human actants in this fragile system. » World of Matter, consulté en ligne le 4 septembre 2014 sur <http://www.worldofmatter.net/about-project>.

cas d'Ursula Biemann, qui recourt à la pensée du philosophe Graham Harman dans son projet *Egyptian Chemistry* (2012) (fig. 5.11) pour inscrire l'évolution culturelle et sociopolitique de la société égyptienne dans une matrice physique caractérisée par l'importance hydrologique du Nil³⁶¹. Ce penchant se reflète aussi chez les artistes néerlandais Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, qui prennent appui à la fois sur Latour et Harman pour réfléchir au cours du sucre européen et aux transformations des pêcheries dans deux projets distincts, bien qu'interreliés.

Ainsi l'histoire plutôt singulière de l'île de Urk en Hollande, objet du film intitulé *Episode of the Sea* (2014) (fig. 5.12), fait écho à des situations rapportées dans d'autres projets du portail. Urk abrite une communauté de pêche désormais coupée de son environnement maritime suite au drainage à grande échelle des côtes pour accroître les surfaces agraires. Cependant, elle a obstinément maintenu ses activités maritimes et une identité insulaire malgré son incorporation récente au continent. Le film suit le sillage des activités maritimes dans cette petite communauté, et retrace les cycles de transformation culturelle, économique et écologique amorcés par l'ingénierie des côtes hollandaises ainsi que les particularismes qui en découlent.

Le modelage des côtes et l'absorption de Urk dans la province artificielle de Flevoland sont liées à la culture agraire qui occupe une grande part du territoire drainé. Parmi ses principales cultures se trouve la betterave à sucre, décrite dans un autre projet, *Monument of Sugar* (2007) (fig. 5.13), comme l'épicentre de mesures économiques complexes et de protections tarifaires contre les fluctuations du marché mondial. Ce protectionnisme explique à son tour le décalage important de la valeur du sucre entre l'Union européenne (qui protège ses marchés) et l'Afrique (où l'Europe décharge ses surplus à moindre coût). Dans le cadre de *Monument of Sugar*, Lonnie van Brummelen

³⁶¹ Pour un regard exhaustif sur le collectif et les projets qu'il regroupe, voir : Ursula Biemann, Peter Mörtenböck et Helge Mooshammer, « From Supply Lines to Resource Ecologies », *Third Text*, Special Issue: Contemporary Art and the Politics of Ecology, vol. 27, n°1, (2013): 76-94.

et Siebren de Haan renversent la circulation du sucre en rachetant la denrée européenne à moindre coût au Nigeria et en la ramenant sous forme d'installation monumentale, le statut légal d'œuvre d'art permettant d'échapper aux mesures tarifaires normalement imposées sur le sucre. N'ayant pu retrouver la trace de la denrée européenne une fois rendus à Lagos, les artistes ont dû composer avec du sucre transporté du Brésil, dont l'humidité excessive nuisait au moulage. Suite à une conversation avec Bruno Latour, les artistes ont convenu que cette résistance de la matière à se laisser former accentuait merveilleusement sa « chositude », dont la portée ontologique et relationnelle s'étend bien au-delà de son instrumentalisation comme denrée, provision, marchandise, produit de consommation ou médium artistique³⁶². Les trois cent quatre blocs de sucre soigneusement étalés à même le plancher dans les expositions de World of Matter (et évoluant vers un délitement certain au gré des déplacements) agissent ainsi comme une synecdoque du statut labile de la matière sous l'influence des catégories culturelles et économiques.

À un autre égard, les conséquences écologiques associées au modelage des côtes hollandaises sont analogues aux transformations profondes de l'écosystème du Nil, que Biemann documente dans *Egyptian Chemistry*. Par ce genre de transversale, le portail internet de World of Matter insiste sur l'absence de hiérarchie, sur la porosité et la complémentarité des projets entre eux, étant moins constitués comme des objets d'études bouclés sur eux-mêmes que des fragments d'une réalité multivalente. Le site se veut en quelque sorte une image kaléidoscopique, laissant miroiter la myriade de facettes qui composent la complexité mouvante de la matière, et que World of Matter s'évertue à révéler dans nos échanges *inter materia* avec le vivant et le non vivant³⁶³.

³⁶² Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, « Drifting Studio Practice: From molding sugar to the unknown depths of the sea », dans *World of Matter*, édité par Inke Arns, (Berlin : Sternberg Press, 2014).

³⁶³ La réflexion ici proposée concernant le collectif World of Matter développe une première amorce publiée précédemment : Gentiane Bélanger, « World of Matter, ou la pensée complexe des territoires », *Espace : Art actuel*, n°110, (2015): 46-53.

Il percole à travers ces différentes investigations un intérêt pour la matérialité du monde dans sa dimension distribuée et ramifiée. Il en découle des objets d'étude qui se révèlent en fait des *hyperobjets*, pour reprendre l'expression de Timothy Morton, soit des entités matérielles complexes et distribuées comportant des attributs systémiques. Se référant aux changements climatiques et au nucléaire à titre d'exemple, Morton définit les hyperobjets comme des ensembles aux composantes hétérogènes dont l'interaction génère des propriétés émergentes, et dont les implications se font sentir de manière disparate dans une pluralité de localités et de temporalités³⁶⁴. Qu'il soit question de réserves d'hydrocarbures, d'industrialisation transnationale ou encore de friches, les « objets » abordés par Spurse et World of Matter, aussi tangibles, physiques ou matériels soient-ils, échappent à toute délimitation claire dans le temps comme dans l'espace, et voient leur identité distribuée, éparpillée, ramifiée dans une trame incommensurable de relations.

L'interprétation systémique du monde proposée par Morton avec la notion d'hyperobjet s'apparente aux objets-monde de Michel Serres. Reprenant une notion développée antérieurement dans son texte *La thanatocratie*, Serres définit les objets-monde dans des termes qui mettent en relation l'idée de seconde nature évoquée par Manzini et la théorie acteur/réseau de Bruno Latour :

La dimension globale ou mondiale qui caractérise les objets-monde supprime, en effet, la distance entre nous et eux, écart qui définissait autrefois nos objets ; nous habitons *dans* ces nouveaux objets comme dans le monde. Les objets techniques traditionnels, outils et machines, forment des ensembles à rayon d'action local, dans l'espace et le temps [...] et définissent, en tout, un environnement sur lequel les hommes de l'art qui les utilisent travaillent. Un tel découpage du monde en localités quasi corporatives rend possible une philosophie de la maîtrise et de la possession, puisque nous savons alors définir ce que nous dominons et comment nous le faisons. Mais encore avant, ce même découpage stable contribue à définir et à fixer la notion médiévale d'objet, *objectus*, ce qui gît, à distance moyenne, devant le corps et sa force, pour aider à nos interventions et à nos pensées. [...]

³⁶⁴ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*.

La globalisation forme, peu à peu un nouvel univers [...]. Peut-on encore nommer objets les choses qui le constituent et sujets encore les personnes qui s'en servent ?³⁶⁵

Dans chacune de ses investigations du réel, World of Matter réfléchit le monde en ces termes profondément systémiques. Le collectif est en soi distribué, ses collaborateurs venant des quatre coins du globe, et ses projets abordent des ramifications locales connectées entre elles par des dynamiques globales. En retraçant les racines d'articulations locales spécifiques à une vaste trame d'échanges et de forces d'échelle mondiale, la pratique de World of Matter expose la manière dont les processus de mondialisation fonctionnent en tant que système pluri-échelle et affectent tous les registres d'activité³⁶⁶.

Dans leurs expositions, les textes de salle évoquent toujours une forme d'engagement au monde dans sa dimension ramifiée, distribuée, comme en exemplifie ce passage : « Metachemistry is a planetary narration that alludes to the earth as a mighty chemical body where the crackling noise of the forming and breaking of molecular bonds can be heard at all times³⁶⁷. » À l'image de la méta-chimie, Brian Holmes localise la force de World of Matter dans son autoreprésentation fragmentaire et ramifiée. Leur discours se dévoile non comme une narration unifiée et parfaitement cohésive, mais bien à travers une série de dossiers singuliers et modulables entre eux, tout comme par l'entremise de perspective partielles sur une réalité incommensurable dans sa totalité. Selon Holmes, la force de World of Matter est de laisser le monde se désarticuler en

³⁶⁵ Michel Serres, *Retour au contrat naturel*, (Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000), 12-13.

³⁶⁶ Krysta Geneviève Lynes et World of Matter, « Introduction: Planetary Aesthetics », *Elementary—An Arts and Ecology Reader*, édité dans James Brady (Manchester: Gaia Project Press, 2016), 111.

³⁶⁷ *World of Matter – On the Global Ecologies of Raw Material*, James Gallery, CUNY Graduate Center, (New York: Septembre – Novembre 2014).

une complexité tout à fait réelle, et de ne pas se prêter au jeu des synthèses englobantes et fictives³⁶⁸.

Les cas de Spurse et de World of Matter témoignent aussi de la popularité des plateformes de recherche artistique comme modèle méthodologique. Dans un essai dédié à la question, Emily Eliza Scott décrit la prolifération des plateformes de recherche établies par des artistes comme un phénomène émergent où des groupes auto-organisés sondent des enjeux écologiques complexes et transdisciplinaires par le développement de structures dédiées à l'investigation, l'échange et la production de savoir. Ces entités n'abordent pas simplement des enjeux écologiques et politiques, elles établissent ainsi des modes écologiques de production artistique, basés sur des relations profondes, équitables et durables³⁶⁹. C'est sur de telles bases que Spurse et World of Matter forgent leur identité de recherche. De telles autoreprésentations volontairement flottantes et indéterminées s'accordent avec un esprit du temps que Brian Holmes a par ailleurs théorisé comme une forme d'extradisciplinarité, dans le cadre d'un numéro thématique de la revue *Multitudes* consacré aux nouvelles formes de critique institutionnelle³⁷⁰. Étant donné les limites du savoir spécialisé dans leur capacité à rendre compte de la complexité du monde, il se développe des pratiques, à l'image de Spurse et World of Matter, qui « tricotent » différentes perspectives en une

³⁶⁸ Brian Holmes, « “Something That Has to Do with Life Itself” World of Matter and the Radical Imaginary », *On Curating*, n° 26 (2015), consulté le 27 janvier, 2019 sur <https://www.on-curating.org/issue-26-reader/something-that-has-to-do-with-life-itself-world-of-matter-and-the-radical-imaginary.html#.XhJnPi17RQI>

³⁶⁹ Emily Eliza Scott, « Artists’ Platforms for New Ecologies », *Third Text*. Traduction libre : « one emergent phenomenon wherein self-organized groups probe complex, cross-disciplinary ecological subjects through the development of structures for sustained investigation, exchange and production. These entities not only address (political) ecological matters but also forge ‘ecological’ modes of art-making – based in and on intricate yet durable relations » consulté en ligne le 13 juillet 2013 sur <http://www.thirdtext.org/artists'-platforms-for-new-ecologies-arc>.

³⁷⁰ Brian Holmes, Stefan Nowotny, Gerald Raunig, « L’extradisciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes Web*, (2007), 11-17.

approche multivalente. Il en découle un débordement de l'art, une traversée de différents champs de connaissance, et l'exacerbation des limites inhérentes aux disciplines par l'entrechoc des discours. C'est d'ailleurs en se maintenant au seuil du cadre institutionnel de l'art que Spurse et World of Matter tracent leur voie dans le sillage de la pensée matérialiste. La créolisation des angles disciplinaires pour les repenser dans un rapport complexifié avec le réel résiste à toute prétention d'articuler notre être-au-monde en dehors des contingences matérielles, l'existence humaine étant pour ces collectifs, tout autant que pour mes autres études de cas, nécessairement « formée, déformée et transformée³⁷¹ » par les objets et les matières de tout acabit.

Le principe de résilience s'incarne donc non pas comme une recherche de stabilité, mais bien comme une quête d'*émancipation* dans le changement. Toujours à l'affût de ce qui demeure à venir dans ses projets, Spurse fait preuve d'une sensibilité prospective et d'une attention aigüe face aux impondérables et aux accidents qui détournent le cours linéaire des choses. Cette qualité exaptive rend le collectif récalcitrant aux impératifs de productivité et d'efficacité, qui tendent à enclaver les savoir-faire dans des marches à suivre prédéterminées. À l'inverse, Spurse cultive avec constance l'art de l'« incompétence », soit la capacité d'appréhender toute situation dans sa pleine singularité, sans *a priori* méthodologique ni épistémique. World of Matter sonde pour sa part le mouvement de la matière entre différents systèmes économiques et la migration identitaire qui accompagne la transformation des territoires dans leur pluralité d'usages et d'appartenances. L'ensemble des projets groupés sous son égide traite de mutations et de redéfinitions épistémiques, ontologiques et politiques à l'aune de l'Anthropocène. La résilience va jusqu'à s'incarner à même la structure de ces collectifs, tous deux constitués comme des constellations évolutives, hétérogènes et kaléidoscopiques de contributeurs, aux savoirs distribués en réseau.

³⁷¹ Bill Brown, *Op. cit.* Traduction libre.

CONCLUSION

Dans la déferlante actuelle d'expositions, d'écrits sur l'art et de pratiques artistiques regroupés sous le porte-étendard de l'écologie, il devient difficile de discerner les contradictions internes de cette mouvance. Mais comme l'attestent les projets développés par BGL, T&T, Mark Dion, Spurse et World of Matter, qui ont été analysés, toute référence à une nature « intacte », toute tentative de la « réhabiliter » ou de lui restituer son « intégrité » en lui attribuant une finalité ou une moralité, perd de sa pertinence d'un point de vue matérialiste. Il devient ainsi nécessaire de démêler les visions idéalistes de la nature de celles plus centrées sur son caractère contingent, et de moduler l'impact de notre agentivité anthropique dans sa balance systémique, ce que proposent justement les métaphores du rafistolage, de la refiguration et de la résilience.

Il devient également probant avec cette thèse que la tradition matérialiste, conjointement avec les nouveaux matérialismes en cours d'élaboration et les contributions critiques à la culture matérielle, insistent tous sur le caractère fondamentalement enchevêtré des histoires naturelle et humaine. Il apparaît, en première partie de thèse, que ces trajectoires théoriques prennent racine dans l'histoire de la philosophie, des sciences et de l'art, et qu'elles ont pour terrain commun de percevoir derrière la dyade nature/culture une seule et même réalité phénoménale, matériellement distribuée, ontologiquement liée et historiquement évolutive.

Cette perception intégrée et matérialiste du réel trouve sa confirmation dans l'Anthropocène, témoin géologique/historique de l'intrication profonde du monde anthropique avec le naturel. L'intrication humaine dans le cours évolutif de la nature (et son corolaire environnemental), caractéristique de l'Anthropocène, explique pourquoi les investigations de la nature ne peuvent se faire en contournant la culture, sous peine de nier une de ses facettes constitutives. Les postulats idéalistes qui extraient

les produits de la pensée humaine de leur cadre matériel et naturel – comme si la nature n’était qu’un arrière-plan environnemental, indépendant des événements humains –, achoppent sur le même angle mort. C’est dans ce contexte que l’analyse de l’art contemporain écologique à la lumière du virage matériel en train de se produire dans les discours et les pratiques prend tout son sens. Le deuxième chapitre présente les assises dans la culture matérielle, et les déploiements actuels, de ce virage matériel en art.

La deuxième partie de thèse démontre comment BGL, T&T, Mark Dion, Spurse et World of Matter réfléchissent à la nature dans ce cadre contemporain, ce qui explique leur rejet du primat de la pensée sur la matière, et la soi-disant division ontologique entre les lois physiques qui régissent la nature et les paramètres idéels associés à la société et à la culture. Ces artistes sont emblématiques du potentiel de l’art à articuler esthétiquement cet état de fait et à contribuer activement aux discours qui théorisent d’un point de vue matérialiste les circonstances de notre présent écologique. Cette contribution se fait entre autres sentir dans le désenclavement du champ de la culture matérielle hors de ses présomptions traditionnelles, liées à la dynamique sujet-objet et à la matière informée par le social, grâce à des initiatives qui induisent des contextes matériels *producteurs* de situations esthétiques, sociales et écologiques.

Ainsi, dans le troisième chapitre il est démontré que par une pratique de *rafistolage*, les collectifs BGL et T&T délaissent les approches totalisantes et démiurges envers la nature pour plutôt interagir avec cette dernière à l’échelle micropolitique du quotidien et soutirer des potentiels insoupçonnés de ses contextes contingents. Ces artistes prônent une attention soutenue envers l’état toujours changeant de la nature, et une propension à composer avec ces fluctuations plutôt que chercher à les maîtriser. Cette approche, plus près de la figure du bricoleur que de celle de l’ingénieur, s’incarne dans un intérêt pointu envers une matérialité foisonnante et disponible, bien que très souvent délaissée et résiduelle.

Le quatrième chapitre recourt à la pratique de Mark Dion pour illustrer la nécessité de toujours maintenir active la *refiguration* des modèles explicatifs de la nature par voie d'un éclectisme épistémique, et ainsi interrompre le cours téléologique d'un « progrès » de la connaissance de la nature. Ce chapitre met en évidence les formes de médiations, récentes et plus anciennes, matérielles autant qu'épistémiques, qui sous-tendent notre appréhension et notre connaissance du monde. La pratique de Mark Dion y est révélée comme exemplaire d'une approche qui reconnaît l'existence de ces chaînes de médiation et leur nécessaire incarnation dans la matière. Une compréhension plus juste de la nature passe alors par une considération plus grande de la matérialité qui nous y lie, jusque dans ses formes artéfactuelles.

La notion de *résilience*, abordée dans le cinquième chapitre, sert de concept pivot pour étudier des collectifs culturels, Spurse et World of Matter en l'occurrence, qui arborent une compréhension non essentialiste, non déterministe et instable de la nature dans leurs projets. Le principe de résilience pointe vers une nature dynamique, turbulente et en perpétuel mouvement. Il s'agit moins pour Spurse et World of Matter de figurer des modes créatifs de restauration de la nature, que de s'inscrire dans sa perpétuelle transformation et dans ses seuils de rupture. Les projets réunis sous l'égide de World of Matter se concentrent sur des cultures et des écosystèmes enchevêtrés, qui cherchent leur cohérence dans le changement. La démarche tâtonnante de Spurse traduit quant à elle le souci de rester à l'affût des flux circonstanciels afin de demeurer au diapason d'une nature labile et fuyante. Sur le plan philosophique, ce chapitre présente une vision de la nature de guingois avec les principes (plutôt essentialistes) de stabilité, d'équilibre, de durabilité, d'origine et d'intégrité.

Ensemble, les principes du rafistolage, de la refiguration et de la résilience procurent les outils pour aborder avec souplesse, inventivité et acuité le kaléidoscope multifacette qu'est la grande complexité systémique de la nature. Le corpus d'artistes contemporains servant à conceptualiser cette triade métaphorique s'inscrit dans une

longue histoire de l'art qui a toujours eu partie prenante dans l'élaboration des discours sur le monde matériel et naturel, tel qu'il l'a été démontré en première partie de thèse avec les cas historiques évoqués.

Par l'analyse de ce corpus contemporain et l'établissement des fondements historiques et théoriques qui s'y rapportent, cette thèse comble deux lacunes en histoire de l'art. D'une part, la popularité des discours écologistes et des pratiques artistiques qui s'y réfèrent exige qu'un discernement critique soit exercé et qu'une distinction soit établie entre les postures idéalistes et matérialistes, ce qui n'est pas le cas dans la littérature concernée. En effet, les écrits et les expositions en art se rapportant à l'écologie sont généralement structurés autour d'enjeux environnementaux et de stratégies écologiques comme le recyclage, l'usage des déchets, la conscientisation des publics ou la restauration écologique, laissant se côtoyer des pratiques artistiques et des discours sur la nature aux soubassements philosophiques divergents³⁷².

Enfin, si l'histoire de l'art comporte une tradition matérialiste, celle-ci concerne plus l'approche méthodologique de la discipline que son discours comme tel, et elle se rattache à une tradition marxiste fermement ancrée dans la pensée humaniste et peu concernée, en fait, par la philosophie de la nature. Cette thèse prend plutôt part au défrichage d'un nouveau terrain discursif en art, conjointement avec les théories rapportées dans le deuxième chapitre et leur dépassement des lieux communs de la pensée écologique. Il reste à envisager que cette recherche permette de parcourir un nouveau territoire réflexif, ouvert sur les possibilités qu'apportent les nouveaux

³⁷² C'est le cas des expositions *Anthropocène* au Musée des beaux-arts du Canada (2018) et *The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video* au Ryerson Image Centre (2016) qui font état de l'Anthropocène en images, sans toutefois approfondir la prise de conscience au-delà du discours généralisé sur l'hubris humaine. Les expositions *Yes Naturally* (Gemeentemuseum Den Haag, 2013) et *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009* (Barbican Art Gallery, 2009) scénarisent des projets qui se rejoignent sur un plan pratique et esthétique, mais se contredisent souvent en ce qui concerne leurs perspectives philosophiques sur la nature.

matérialismes dans leur portée posthumaniste pour repenser notre être-au-monde sous un rapport de décentrement, de contingence et de devenir.

La bière, et autres fermentations

Dans son propos comme dans sa forme, cette thèse est traversée, tel qu'évoqué en introduction, par la dualité métaphorique du renard et du hérisson, et par la nécessité de les placer en rapport de complémentarité mutualiste plutôt qu'en opposition. Tout en traçant un filon de pensée qui se veuille rigoureux, fouillé et approfondi comme le ferait le hérisson, cette thèse tricote ensemble, tel le renard, de multiples champs de réflexion et différents registres de connaissance, afin de mieux rendre compte de la diversité contenue dans la lunette matérialiste portée sur les questions écologiques en art contemporain. Le défi est complexe et partagé. En effet, un autre penseur habitant le cours de cette analyse, Bruno Latour, s'avère un cas exemplaire, il me semble, de cette tentative d'aborder la complexité écologique avec la sensibilité ouverte du renard et la rigueur incisive du hérisson.

Qu'il soit question de la filiation historique révélée dans le premier chapitre, du cours de la pensée matérialiste dans les champs culturel et artistique au deuxième chapitre, ou encore des regards artistiques portés sur la nature et condensés dans les registres métaphoriques du rafistolage, de la refiguration et de la résilience dans les chapitres subséquents, cette réflexion se range aux côtés de Latour dans une tentative de restituer la pleine complexité à notre interface avec la nature. Il émerge de cette thèse un plaidoyer favorisant les approches systémiques au détriment des approches réductionnistes et des découpages essentialistes (sujet/objet, culture/nature, vivant/non vivant). Dans le sillage de Latour, j'exhorte en quelque sorte une fermentation de la pensée de la nature en amalgames riches, hétérogènes et émergents au sein desquels

l'agentivité humaine n'est qu'un actant parmi une myriade d'autres, et où les objets se racontent d'eux-mêmes. Autrement dit, j'en viens à croire que nous devons penser la nature comme nous brassons de la bière et du yogourt : en catalysant l'effervescence d'actants au contact les uns des autres. À la suite du renard et du hérisson de Stephen Jay Gould, des objets chevelus de Bruno Latour, des quasi-objets de Michel Serres et du lichen de Donna Haraway, donc, je propose la bière.

Latour nous aide à penser la valeur de la fermentation tout comme il nous amène à nous méfier du processus de distillation au cœur de l'épistémè des modernes, avec leur compulsion à extraire les objets de leur contexte, à isoler les variables, à séparer les éléments, à épurer les procédés dans une quête futile vers l'essence des choses. Si la distillation est pourtant si répandue dans la culture moderne, c'est qu'elle comporte tout de même une valeur pratique. En extirpant des éléments (des objets, des concepts, des notions, des motifs, des espèces, des cultures) du borbier singulier dont ils sont issus, la distillation rend ces éléments abstraits, donc mobiles, nomades, étudiables, transposables à d'autres contextes particuliers. Paradoxalement, une telle pensée distillée, malgré qu'elle repose à sa source sur un processus d'extraction et de séparation, permet la synthèse et la mobilité des idées.

C'est exactement comment fonctionne les narrations d'objets dans les musées, le cadre épistémique et institutionnel de l'art étant en grande partie issu des modernes. C'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle des collectifs d'artistes contemporains aux penchants posthumanistes, comme Spurse, s'activent presque systématiquement dans des lieux embourbés, brouillés, chargés, compliqués comme la ville, les friches, ou encore l'économie des zones intertidales, et entretiennent ce qui s'apparente à une relation d'amour-haine avec les espaces muséaux. Si le « cube blanc » muséal ne favorise pas l'effervescence des idées pour Spurse, il n'en demeure pas moins qu'il permet la cristallisation de la pensée en une forme communicable. Le spectre de Robert

Smithson et de sa dialectique du site/nonsite garde de sa prégnance dans le cadre de cette réflexion critique à propos de la pensée des modernes.

Un tel paradoxe habite cette thèse, tout comme il hante la méthodologie de Latour. Si l'ensemble de son œuvre consiste à donner plus de place aux assemblages hétérogènes d'actants, il nous distille sa trajectoire de pensée dans un tracé tout à fait digestible, linéaire et conséquent, usant de concepts philosophiques flottants transposables d'un contexte à l'autre. Latour nous exhorte de quitter l'épistémè des modernes, usant du langage même des modernes pour nous persuader. Cette thèse est construite sur un gabarit philosophique comparable. Ce paradoxe est révélateur de la profondeur des structures épistémiques qui nous habitent, qui nous façonnent même, et de l'ampleur des désapprentissage nécessaires pour parvenir à s'ouvrir à de nouvelles épistémologies. Mais il existe des forces déterritorialisantes de l'épistémè des modernes, si seulement l'ouverture peut se faire pour les entendre d'abord, les écouter ensuite, puis peut-être éventuellement les comprendre.

Ces remarquables oubliés

L'un des principaux dangers de la pensée distillée des modernes, que Latour ne manque d'ailleurs pas de relever, est la pente glissante de la naturalisation qui vient avec l'abstraction de la pensée³⁷³. Comme expliqué précédemment, une fois détachés de tout borbier contextuel, les concepts deviennent mobiles, nomades, transposables, bref, ils en viennent à être considérés « universels » dans leur applicabilité. En contrepoint à cette prétendue universalité, toutes les autres formes de savoir plus incarnées, situées et embrouillées dans le marasme du monde sont reléguées aux catégories fourre-tout

³⁷³ Voir en particulier le passage portant sur « L'invincibilité des Modernes » dans : Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, 57-59.

de « prémodernes » ou pire, « autres-que-modernes ». Cette marginalisation hiérarchique des savoirs diversifiés est d'autant plus violente que cette prétention à l'universalité est une fiction en soi, puisque la connaissance ne peut s'incarner hors de tout contexte situé. Le récit fictif de l'universalisme est construit et comporte ses propres particularismes, bien que ses voies de médiation soient scrupuleusement (ou inconsciemment?) camouflées. C'est précisément le point de Latour lorsqu'il affirme que derrière la prétention à l'épuration des modernes, se trouve plus de complexité, plus de contamination, plus d'assemblages hétérogènes, et qu'en ce sens, nous n'avons jamais été les modernes que nous aspirions à être.

Encore une fois, un tel raisonnement rejoint cette thèse dans sa configuration de pensée si typiquement occidentale, usant de concepts qui habitent l'imaginaire actuel des milieux universitaires à travers l'Amérique du Nord et l'Europe : l'Anthropocène, le posthumanisme, les néomatérialismes, pour n'en nommer que quelques-uns. L'anthropologue métis Zoe Todd revendique précisément la décolonisation de cette taille de pensée. Comme de fait, elle commente les communautés excessivement blanches intéressées par les théories de l'Anthropocène et du posthumanisme, pour les contraster au savoir vécu, pratiqué et pourtant marginalisé de son père et de sa communauté métis³⁷⁴. La géographe Juanita Sundberg et la théoricienne en études autochtones Vanessa Watts joignent leurs voix à celle de Todd dans l'appel d'une décolonisation des néomatérialismes en cours de développement³⁷⁵.

Les historiennes de l'art Jessica Horton et Janet Catherine Berlo posent quant à elles un constat incisif tandis qu'elles affirment que si les cosmologies autochtones étaient

³⁷⁴ Zoe Todd, « Indigenizing the Anthropocene » dans Heather Davis et Etienne Turpin, *Art in the Anthropocene*, 241-254.

³⁷⁵ Juanita Sundberg, « Decolonizing Posthumanist Geographies », *Cultural Geographies*, vol. 21, n°1 (2013) : 23-47 ; Vanessa Watts, « Indigenous Place-Thought and Agency amongst Humans and Non-humans (First Woman and Sky Woman go on a European Tour!) », *DIES: Decolonization, Indigeneity, Education and Society*, vol. 2, n°1 (2013) : 20-34.

prises en considération, les « nouveaux matérialismes » perdraient de leur nouveauté. Elles observent également que dans l'absence de contact avec les pensées autochtones, l'Occident est laissé à son propre jeu réflexif, ce qui lui donne le champ libre d'entériner le « nouveau » des nouveaux matérialismes et le « post » du posthumanisme. Autrement dit, l'Occident est laissé à sa propre réalité épistémique et à son propre temps dans la « réanimation » du monde matériel³⁷⁶.

Si Latour localise une des principales faiblesses de l'épistémè des modernes dans sa propension à désanimer le monde pour pouvoir mieux l'étudier en tant qu'objet, une pluralité de cosmologies non occidentales ne sont pas touchées par cette propension réductionniste et n'ont pas à passer par le même désapprentissage pour reconnecter avec la complexité systémique du monde. Pour reprendre le préambule de l'anthropologue Serge Bouchard à son émission radiophonique *De remarquables oubliés*, ce dernier décrit son projet comme « des portraits de personnages surprenants, mais maltraités par l'histoire. Raconter leurs vies, c'est voir notre passé autrement³⁷⁷ ». Son commentaire se transpose ici pour évoquer des cosmologies surprenantes, mais maltraitées par la philosophie occidentale. Raconter leur existence, c'est aborder notre présent autrement. Malgré cette prise de conscience, leurs voix raisonnent encore si faiblement dans les travaux occidentaux, à commencer par cette thèse...

Une part d'explication à cette lacune se trouve dans la critique portée par Vanessa Watts envers Donna Haraway, pour l'instrumentalisation abstraite qu'elle fait de certains récits et motifs autochtones (notamment les figures du coyote et du *trickster*) pour alimenter sa propre pensée théorique³⁷⁸. Cette critique révèle les dangers du caractère situé de ma propre pensée. Malgré mon engagement profond envers la bière,

³⁷⁶ Janet Catherine Berlo et Jessica Horton, « Beyond the Mirror: Indigenous Ecologies and “New Materialisms” in Contemporary Art », *Third Text* 27, n°1 (2013) : 17-28.

³⁷⁷ Émission radiophonique *De remarquables oubliés*, diffusée entre 2005 et 2009 sur les ondes de Radio-Canada, et animée par l'anthropologue Serge Bouchard.

³⁷⁸ Vanessa Watts, *op. cit.*

les lichens et autres objets chevelus, mon façonnage épistémique au moule d'une certaine pensée académique, elle-même ancrée dans la rationalité, la logique et l'abstraction conceptuelle, expose la recherche aux risques de telles instrumentalisations.

Ce constat ouvre la pensée de la nature sur une pluralité de savoirs qui échappent présentement au schème occidental de production de connaissance. Le défi des temps à venir sera certainement, d'une part, de poursuivre le désaprentissage de l'épistémè des modernes jusqu'à sa structure langagière et conceptuelle, et, d'autre part, de construire des ponts épistémiques viables et équitables, restituant l'ouverture (et le droit) à la diversité cosmologique. Les modes non occidentaux d'appartenance au monde sont appelés à être (re)considérés pour leur caractère situé, contextuel, vécu et pratiqué, autrement dit leur potentiel de tracer des horizons de possibilité pour une philosophie pratiquée, dans un effort de passer de la parole aux actes.

ANNEXE A - FIGURES

Figure 1.1

Albrecht Dürer, *Grande Touffe d'herbe*, 1503

Aquarelle et gouache sur vélin, 40,3 x 31,1 cm

Collection : Albertina, Vienne

Récupérable sur : <https://artsandculture.google.com/asset/NgELdACK3I8Jkg>



Figure 1.2

Jan Davidsz de Heem, *Nature morte avec crucifix et crâne*, circa 1630

Huile sur toile, 102,8 x 84,9 cm

Récupérable sur :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Davidsz._de_Heem_-_Flower_Still-life_with_Crucifix_and_Skull_-_WGA11259.jpg



Figure 1.3

Jan van Kessel, *Nature morte de poissons au bord d'un rivage*, circa 1650

Huile sur cuivre, 14 x 19 cm

Récupérable sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Kessel_004.jpg



Figure 1.4

Ernst Haeckel, « Tree of Life », publié dans *The Evolution of Man*, 1879

Récupérable sur :

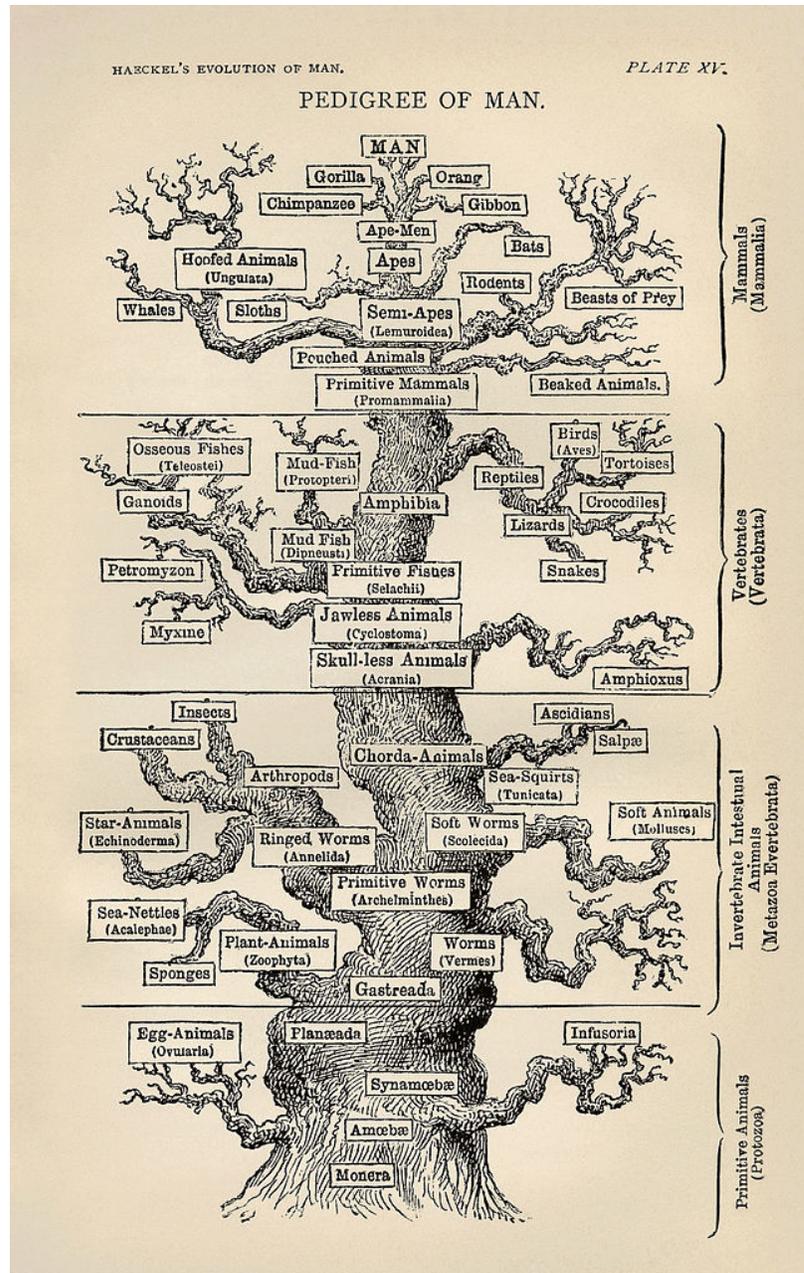
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tree_of_life_by_Haeckel.jpg

Figure 1.5

Charles Darwin, « Tree of Life », publié dans *On the Origin of Species*, 1859

Récupérable sur :

[https://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life_\(biology\)#/media/File:On_the Origin_of Species_diagram.PNG](https://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life_(biology)#/media/File:On_the_Origin_of_Species_diagram.PNG)

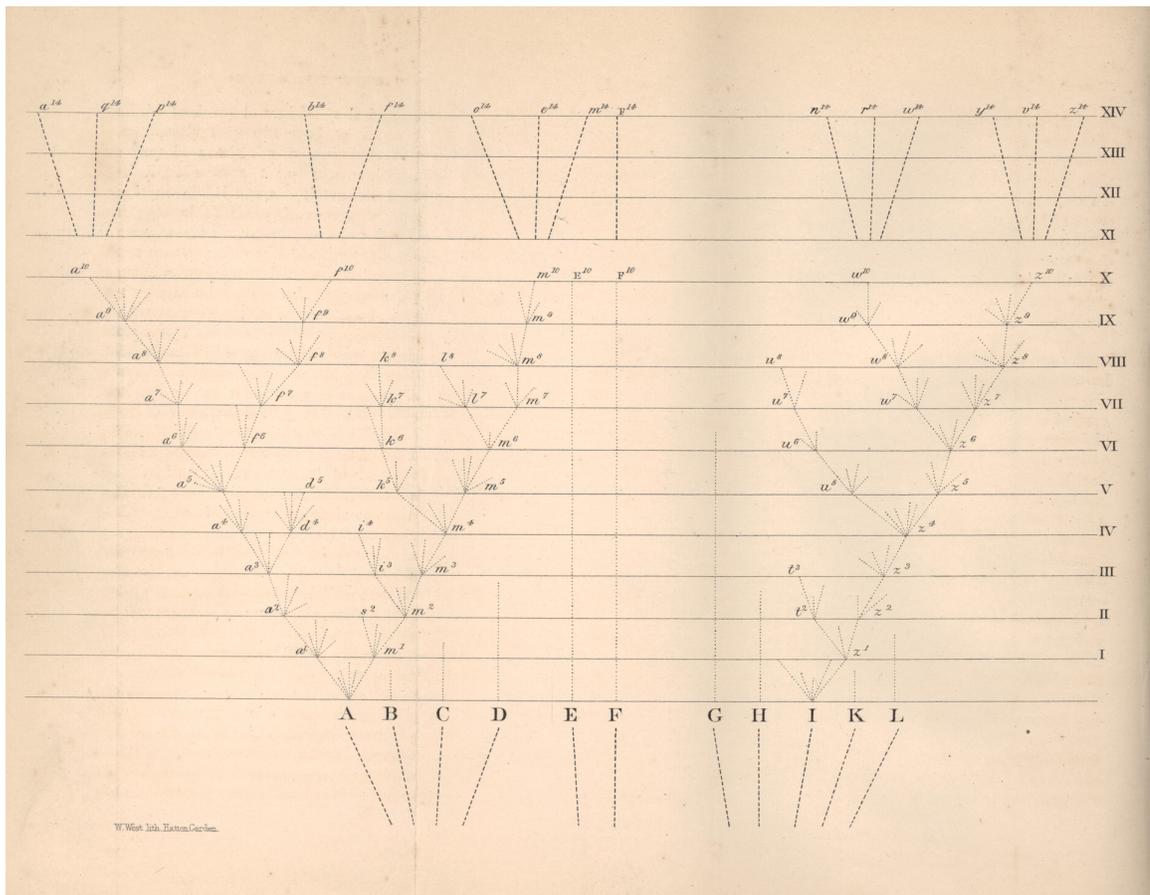


Figure 1.6
David Hillis, *A Phylogenetic Tree of Life*, 2008
Récupérable sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tree_of_life_SVG.svg

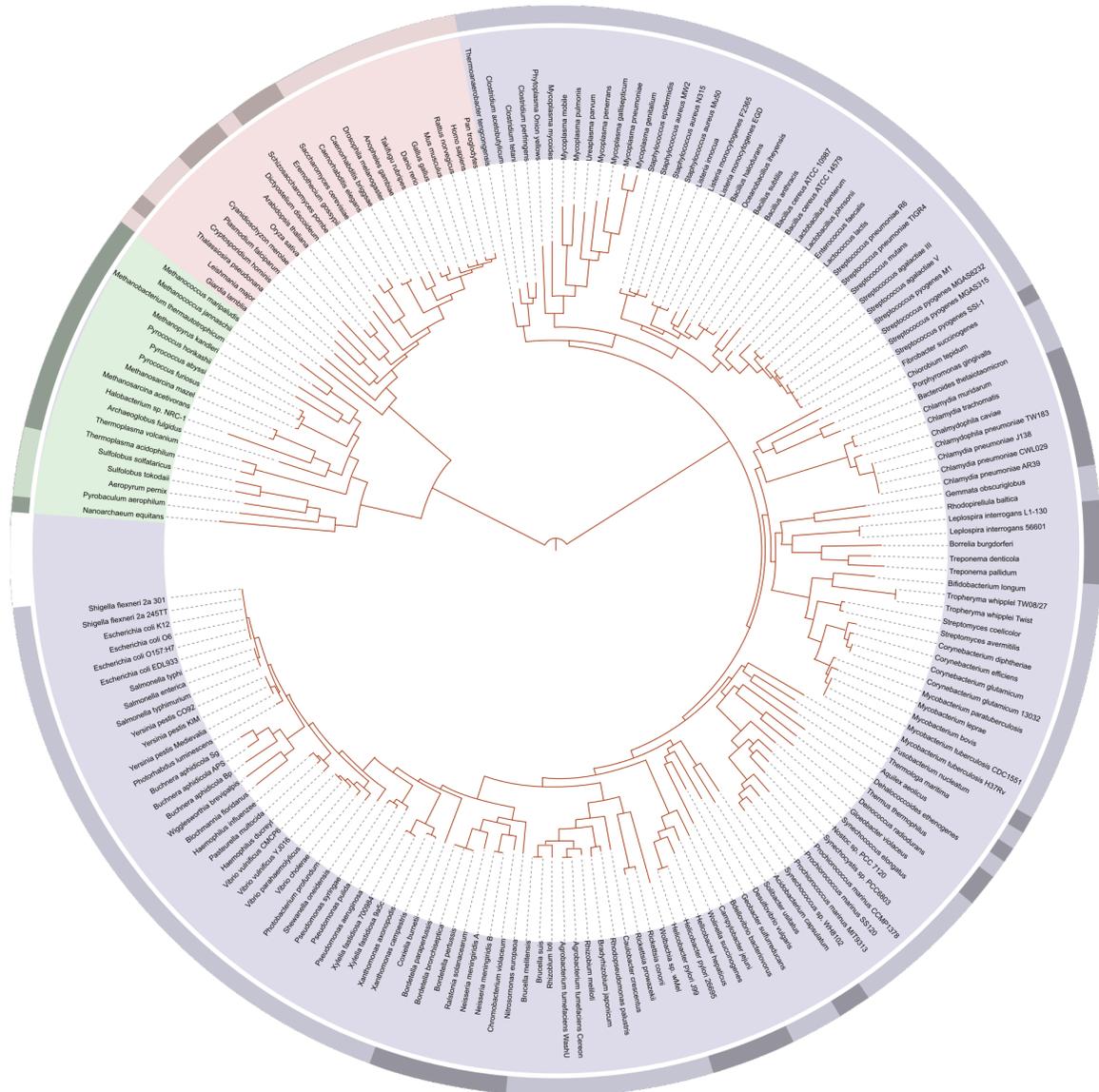


Figure 1.7

The Net of Life: microbial phylogenetic network, 2005

Image de synthèse représentant les transferts génétiques par voie bactérienne entre les souches évolutives

Récupérable sur :

https://www.embl.de/aboutus/communication_outreach/media_relations/2005/050701_hinxton/

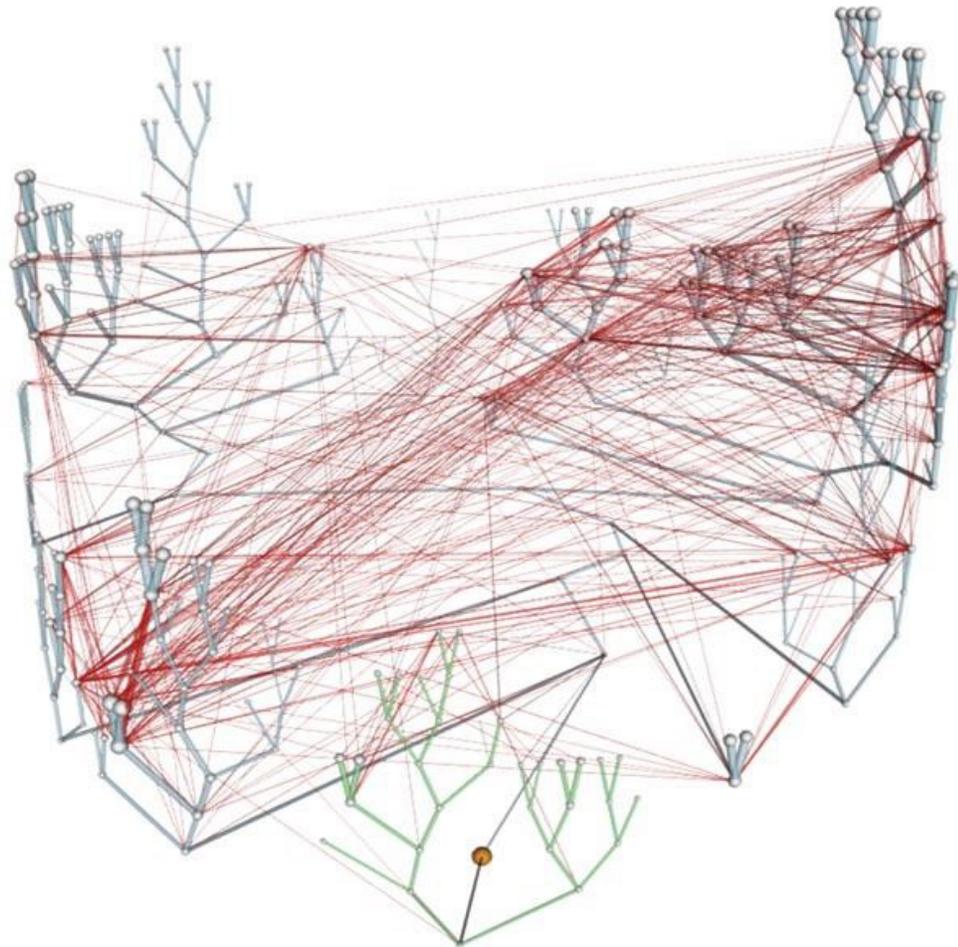


Figure 2.1

Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970)

Collection : Dia Art Foundation, New York (NY)

© Robert Smithson

Récupérable sur : <https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/spiral-jetty-1970>

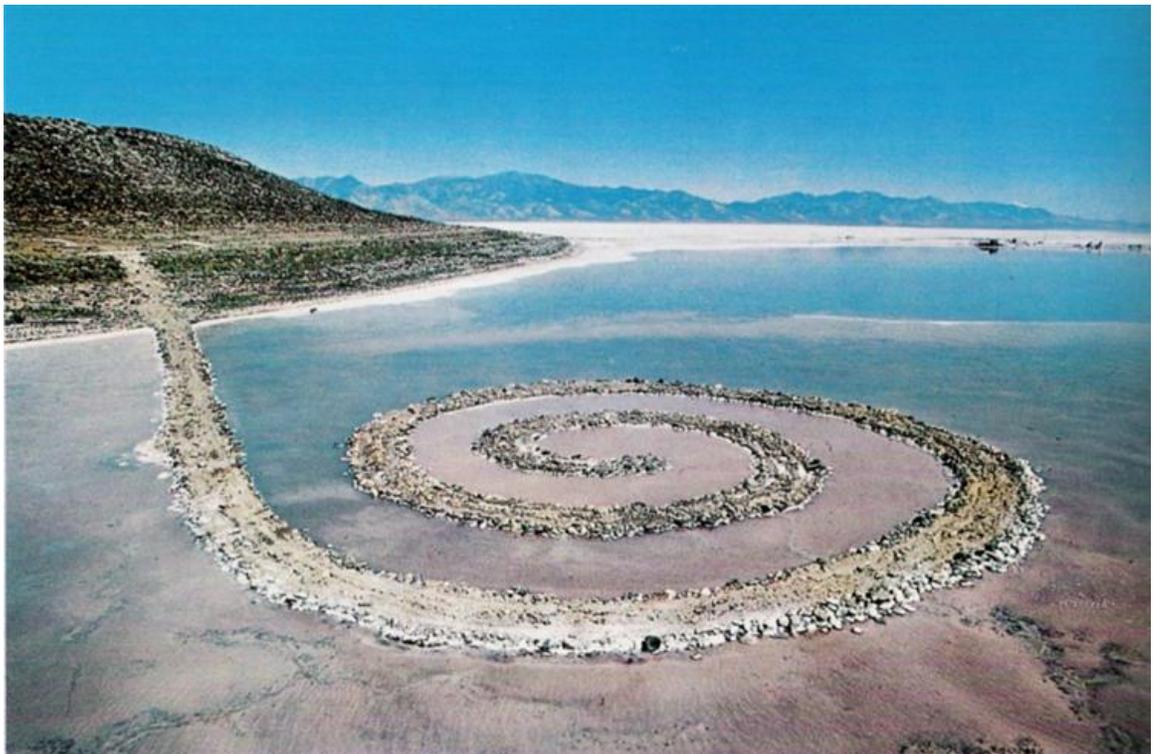


Figure 2.2

Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* (1970)

Collection : Kent State University School of Art, Kent, Ohio

© Robert Smithson

Récupérable sur :

<https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/partially-buried-woodshed-1970>



Figure 2.3

Pierre Huyghe, *Untitled*, 2011-2012

dOCUMENTA (13), Karlsruhe Park, Cassel, Allemagne

Image courtoisie de l'artiste, Marian Goodman Gallery, New York, Paris; Esther Schipper, Berlin

Récupérable sur :

<https://www.fondation-vincentvangogh-arles.org/evenements/conference-pierre-huyghe-untitled-par-flora-katz/>



Figure 3.1

BGL, *À l'abri des arbres* (détail), 2001

Installation au Musée d'art contemporain de Montréal

Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Photo : Richard-Max Tremblay

Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.2

BGL, *À l'abri des arbres* (détail), 2001

Installation au Musée d'art contemporain de Montréal

Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Photo : Richard-Max Tremblay

Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.3

BGL, *Le discours des éléments*, 2006-2007

Installation à L'œil de poisson, Québec

Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Photo : Ivan Binet

Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.4

BGL, *Le discours des éléments*, 2006-2007

Installation à L'œil de poisson, Québec

Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Photo : Ivan Binet

Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>

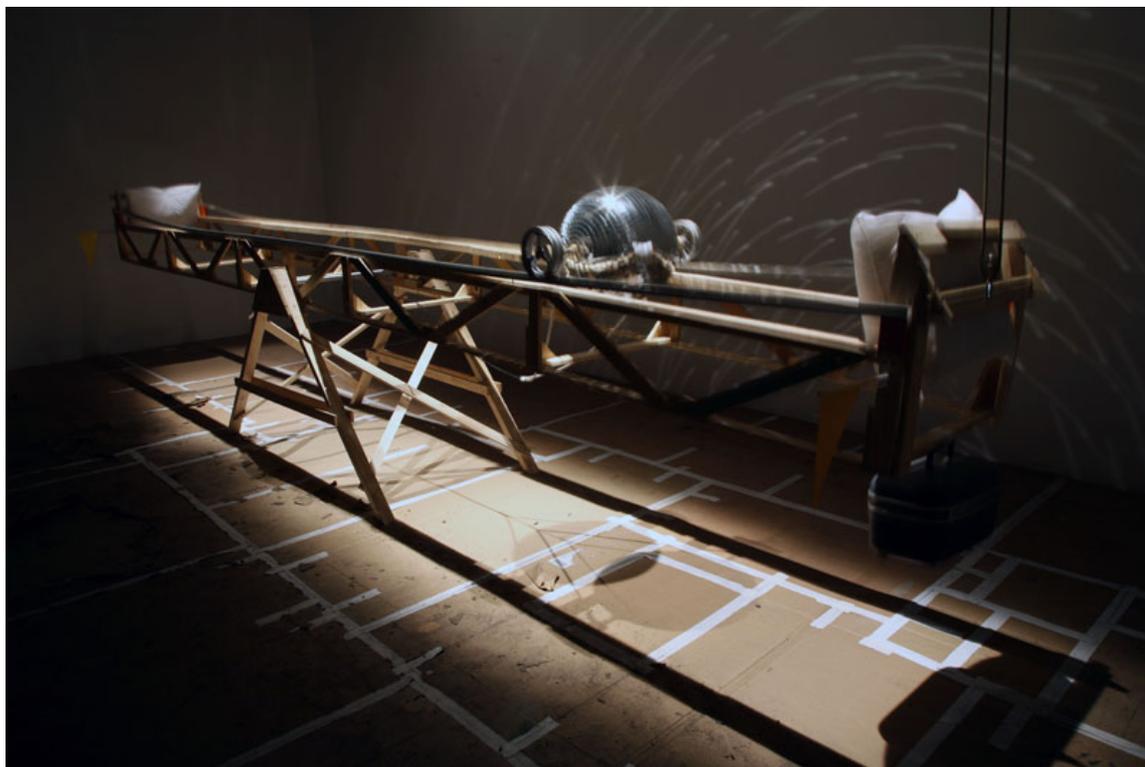


Figure 3.5
BGL, *Postérité-les-Bains (Usine de Sapin)*, 2009
Installation à la Parisian Laundry, Montréal
Collection : Musée d'art contemporain de Montréal
© Parisian Laundry
Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.6
BGL, *Canadassimo*, 2015
Installation au pavillon du Canada
56^e Exposition internationale d'art, Biennale de Venise
Photo : Paolo Pellion di Persano
Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.7
BGL, *Canadassimo*, 2015
Installation au pavillon du Canada
56^e Exposition internationale d'art, Biennale de Venise
Photo : Paolo Pellion di Persano
Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.8
BGL, *Canadassimo*, 2015
Installation au pavillon du Canada
56^e Exposition internationale d'art, Biennale de Venise
Photo : Paolo Pellion di Persano
Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.9
BGL, *Pinocchio*, 2009
Installation au Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : BGL
Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.10
BGL, *New Sellutions* (détail), 2009
Exposition à Diaz Contemporary, Toronto
© Diaz Contemporary
Récupérable sur : <http://bravobgl.ca>



Figure 3.11
T&T, *Postcamaro*, de la série *Carchitecture*, 2001
Photo : Courtoisie des artistes

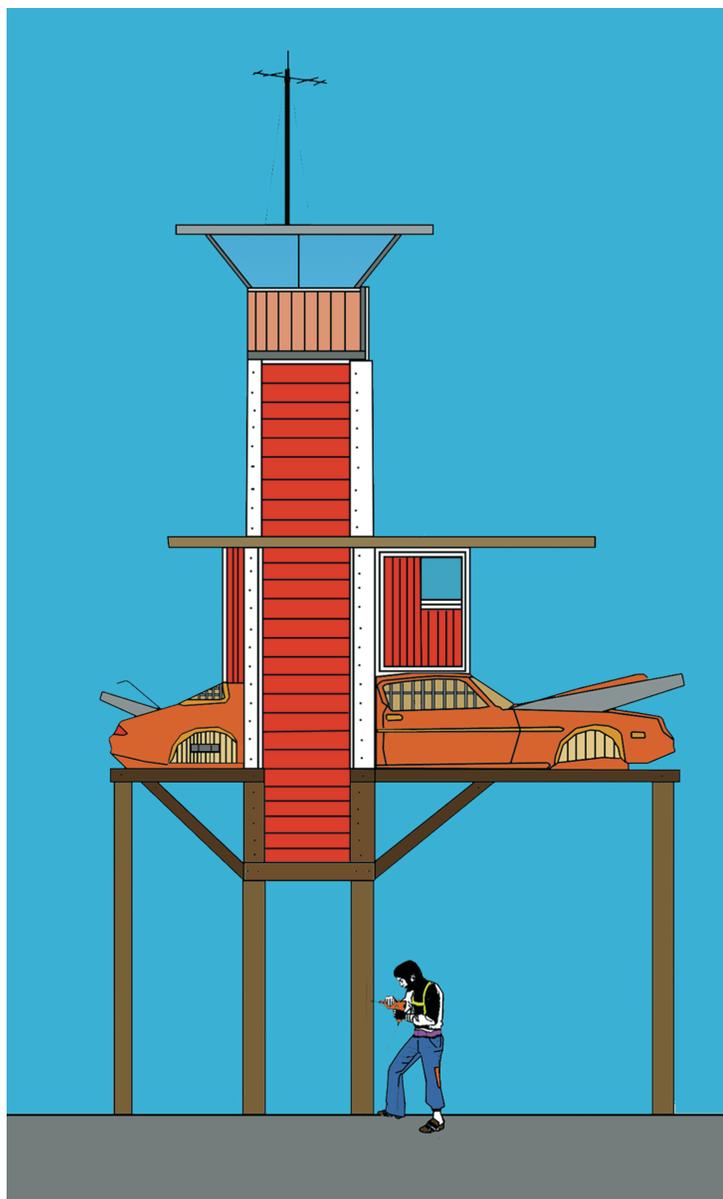


Figure 3.12
T&T, *The Sheep Farmer*, 2007
Photo : Courtoisie des artistes



Figure 3.13
T&T, *Habitats*, 2010
Photo : Courtoisie des artistes



Figure 4.1
Mark Dion, *The Curiosity Shop* (détail), 2005
Installation à Tanya Bonakdar Gallery, New York
Collection privée
© Tanya Bonakdar
Récupérable sur : <http://www.tanyabonakdargallery.com>



Figure 4.2

Mark Dion, en collaboration avec Robert Williams, *Theatrum Mundi: Armarium*, 2001
Récupérable sur : <https://alnwickproject.wordpress.com/2015/02/17/mark-dion/>



Figure 4.3
Mark Dion, *The Octagon Room* (détail), 2008
Installation à Tanya Bonakdar, New York
©Tanya Bonakdar
Récupérable sur : <http://www.tanyabonakdargallery.com>



Figure 4.4
Mark Dion, *The Field Station of the Melancholy Marine Biologist*, 2018
Installation au Storm King Art Center
©Tanya Bonakdar
Récupérable sur : <https://indicators.stormking.org/mark-dion/>

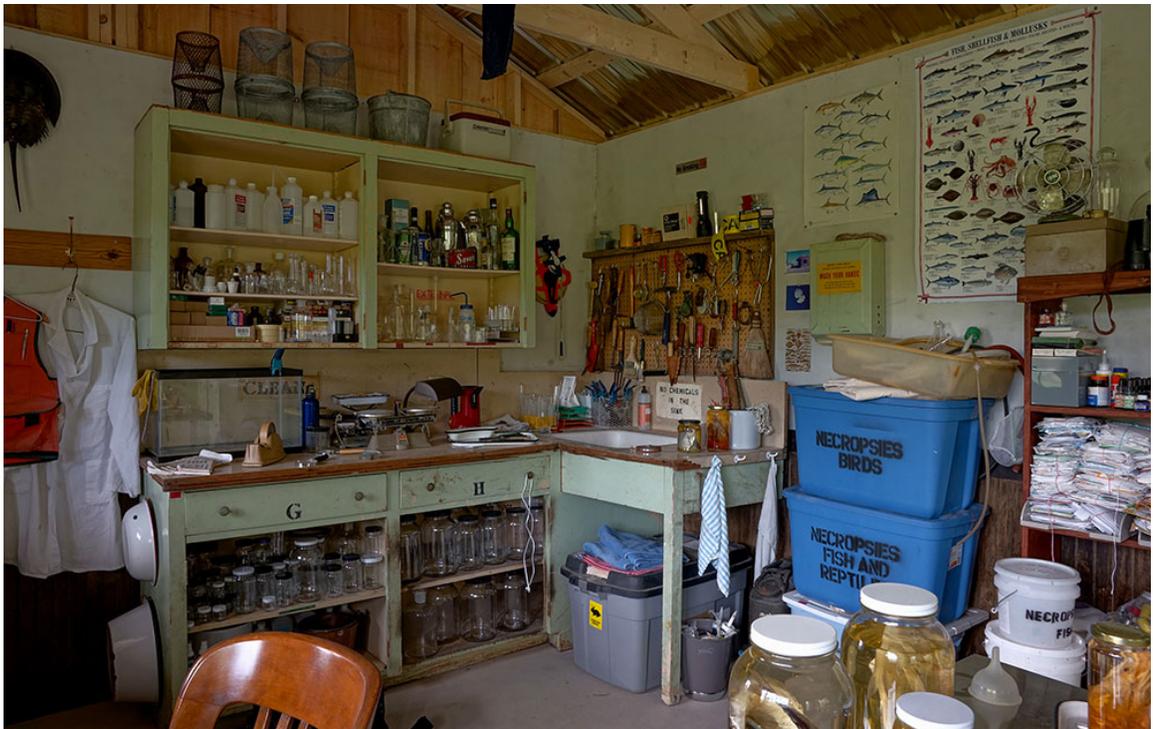


Figure 4.5

Mark Dion, *Concerning the Dig*, 2013

Collection : Museum of Contemporary Art Chicago

Photo : Nathan Key

© MCA Chicago

Récupérable sur :

<https://mcachicago.org/Collection/Items/2013/Mark-Dion-Concerning-The-Dig-2013>

Figure 4.6

Mark Dion, *Tropical Collectors (Bates, Spruce and Wallace)*, 2009

Photo : Colin Davidson

© Baltic Centre for Contemporary Art

Récupérable sur : <https://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-mark-dion/1833>



Figure 4.7

Mark Dion, *The Travels of William Bartram Reconsidered*, 2010

Installation à Tanya Bonakdar, New York

©Tanya Bonakdar

Récupérable sur : <http://www.tanyabonakdargallery.com>



Figure 4.8

Mark Dion, *Aviary (Library for the Birds of Massachusetts)*, 2005

Installation au MASSMoCA, North Adams (MA)

Récupérable sur :

<https://www.faena.com/aleph/articles/meet-the-library-for-the-studio-birds-of-massachusetts/#>

© MASSMoCA



Figure 4.9
Mark Dion, *Tar and Feathers*, 1996
©Tanya Bonakdar
Récupérable sur : <http://www.tanyabonakdargallery.com>



Figure 4.10

Mark Dion, *Game Birds Group (Tar and Feather)*, 2006

© Georg Kargl Fine Arts, Vienne

Récupérable sur :

<https://artfacts.net/exhibition/georg-kargl-fine-arts-mark-dion-fresh-sculpture-including-collaborations-with-dana-sherwood/368997>



Figure 5.1

Spurse, *Working Waters: A Complete Human and Non-human Psychogeography of the Coasts of Maine*, 2004

Photo courtoisie des artistes



Figure 5.2

Spurse, *Working Waters: A Complete Human and Non-human Psychogeography of the Coasts of Maine*, 2004

Photo courtoisie des artistes



Figure 5.3

Spurse, *Working Waters: A Complete Human and Non-human Psychogeography of the Coasts of Maine, 2004*

Photo courtoisie des artistes



Figure 5.4
Spurse, *The Public Table: The Collective for the Find of the Commons*, 2006
New Haven, Connecticut
Photo courtoisie des artistes



Figure 5.5
Spurse, *The Public Table: The Collective for the Find of the Commons*, 2006
Bellows Falls, Vermont
Photo courtoisie des artistes



Figure 5.6
Spurse, *The Public Table: The Collective for the Find of the Commons*, 2006
Cambridge, Massachusetts
Photo courtoisie des artistes



Figure 5.7
Spurse, *The Common Reed/Fermenter le bien commun*, vue d'exposition, 2012
Photo courtoisie de la Galerie d'art Foreman
Récupérable sur : <https://foreman.ubishops.ca>



Figure 5.8

Spurse, *Mange ton trottoir/Eat Your Sidewalk*, 2012

Photo courtoisie de la Galerie d'art Foreman

Récupérable sur : <https://foreman.ubishops.ca>



Figure 5.9
World of Matter (site internet et synoptique)
Collection : House of the Electronic Arts, Basel
Récupérable sur : <http://worldofmatter.net>

The image displays the 'World of Matter' website interface. At the top left is the logo 'WORLD OF MATTER BETA'. The main heading reads: 'WORLD OF MATTER IS A MULTIMEDIA PROJECT PROVIDING AN OPEN ACCESS ARCHIVE ON THE GLOBAL ECOLOGIES OF RESOURCE EXPLOITATION AND CIRCULATION'. Navigation options include 'MAIN MENU', 'PREVIEW', and 'LIST'. The central area features a grid of 18 hexagonal images depicting various global resource-related scenes: wind turbines, a beach with plastic waste, a woman speaking, a group of people, a field of wheat, a person in a cowboy hat, a person in a red and white patterned garment, a truck at night, a person in a white robe, a person in a yellow protective suit, a person in a red and white patterned garment, a person's hands, a person in a white robe, and a person in a red and white patterned garment. On the right side, there is a vertical navigation menu with 20 items, each accompanied by a small hexagonal icon and a series of dots indicating its position in the archive. The items are: BLACK GOLD, BLACK SEA FLEET, OBERVELT - ZONES OF CONCENTRATION, COMPLETE MATTER, ECONOMIC WORLDS, EASTERN POISON, BIOLOGICAL CAPITAL, EASTERN CHEMISTRY - AGED SCIENCES, EASTERN CHEMISTRY - BIOLOGICAL, EASTERN CHEMISTRY - LAND RECOVERY, SPICES OF THE SEA, LANDSCAPE - FRONTIER LAND, LANDSCAPE - TREE PAPER, MINERAL EXPLORATION, MINERAL WASTELANDS, INDUSTRY OF SUGAR, NON-BIOMASS RESILIENT, RESOURCE CITIES, SAHARA CHEMISTRY - AGED, SAHARA CHEMISTRY - ATLANTIC, SAHARA CHEMISTRY - WEST, WHITE GOLD - ORGANIC CHEMISTRY, and WHITE GOLD - STRONG SEA.

Figure 5.10

Ursula Biemann et Paulo Tavares, *Forest Law | Selva Jurídica: On the Cosmopolitics of Amazonia*, 2014

Vue d'installation, The Institute of the Arts and Sciences, University of California, Santa Cruz, 2018

Projection à deux canaux, 38 minutes.

©The Institute of the Arts and Sciences

Récupérable sur : <https://art.ucsc.edu/sesnon/forest-law>



Figure 5.11

Ursula Biemann, *Egyptian Chemistry*, 2012

Vue d'installation, Neuer Berliner Kunstverein, 2013

Photo : Jens Ziehe

© n.b.k.

Récupérable sur : https://www.nbk.org/en/ausstellungen/ursula_biemann.html



Figure 5.12

Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, *Episode of the Sea* (plan fixe), 2014
Film, 63 minutes.

Récupérable sur : <https://www.moma.org/calendar/events/851>



Figure 5.13

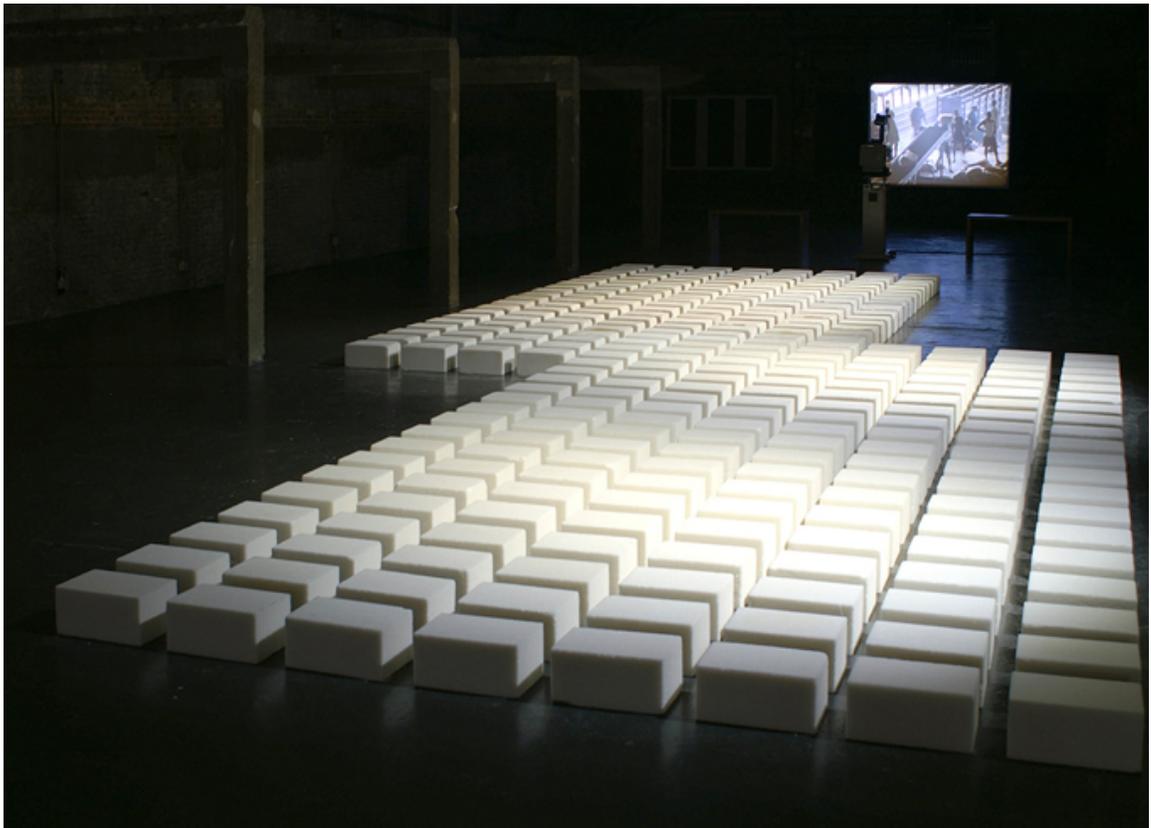
Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, *Monument of Sugar*, 2007

Vue d'installation, Argos, Bruxelles

Photo : Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan

Récupérable sur :

http://vanbrummelendehaan.nl/Van_Brummelen_%26_De_Haan/Works/Paginas/Monument_of_Sugar.html#0



BIBLIOGRAPHIE

- Adamopoulou, Areti et Solomon, Esther. « L'artiste-commissaire au musée : observations sur les *Wunderkammern* contemporains ». *Thema*, n°4 (2016).
- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Trad. Maxime Rovere, dir. Lidia Breda. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008.
- Agamben, Giorgio. *La communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*. Paris : Seuil, 1990.
- Althusser, Louis. *Écrits philosophiques et politiques*. Tome II, édition François Matheron. Paris : Stock/IMEC, 1995.
- Andersson, Patrik. « On the Nature of Things: Trapp Rocks and Falling Atoms ». *On the Nature of Things*. Kamloops : Kamloops Art Gallery ; Trapp Editions, 2011.
- Andersson, Patrik. *False Creek, catalogue d'exposition T&T*. Vancouver : Pendulum Gallery ; Trapp Edition ; Other Sights, 2010.
- Andersson, Patrik. « Doubt/Hope ». *T&T Onward Future*. Londres; Oakville; Vancouver : London Museum ; Oakville Galleries ; Trapp Editions, 2008.
- Andersson, Patrik. « Interview ». *T&T Onward Future*. Londres; Oakville; Vancouver : London Museum ; Oakville Galleries ; Trapp Editions, 2008.
- Anker, Peder. *From Bauhaus to Ecohouse: A History of Ecological Design*. Baton-Rouge : Louisiana State University Press, 2010.
- Appadurai, Arjun, éd. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- Arnold, Grant. *Robert Smithson in Vancouver: A Fragment of a Greater Fragmentation*. Édité par Grant Arnold, Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2004.
- Baudrillard, Jean. *La société de consommation*. Paris : Gallimard, 1974.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots*. (1983). Cambridge : University of Cambridge Press, 2000.

Behnke, Christoph ; Kastelan, Cornelia ; Knoll, Valérie et al., éd. *Art in the Periphery of the Center*. Berlin : Sternberg Press, 2014.

Bélanger, Gentiane et Chan, Zoë. *Vivre ensemble — The Connections*. Catalogue d'exposition. Sherbrooke : Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop, 2017.

Bélanger, Gentiane. « World of Matter, ou la pensée complexe des territoires ». *Espace : Art actuel*. n°110 (2015).

Bélanger, Gentiane. « Recyclages narratifs et autres désenclavements épistémologiques ». *Plastik, Art et biodiversité : Un art durable ?* n°4 (février 2014). Consulté le 16 septembre 2018 sur <https://plastik.univ-paris1.fr/recyclages-narratifs-et-autres-desenclavements-epistemologiques/> ISSN 2101-0323

Bélanger, Gentiane. « Embûches, piétinements et autres enlisements heureux : savoir soigner ses échecs ». *Revue d'art contemporain ETC, dossier Échec*. n°97 (automne 2012): 6-12. <https://id.erudit.org/iderudit/67662ac>

Bélanger, Gentiane. « Faire avec la nature des choses ». *Revue d'art contemporain ETC, dossier Faire avec*. n°88 (hiver 2010): 4-11. <https://id.erudit.org/iderudit/64314ac>

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland et Kevin McLaughlin. Cambridge : Harvard University Press, 2002.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press, 2010.

Berdet, Marc. « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin ». *Centre Sèvres « Archives de philosophie »*. Tome 75, n°3 (2012/13): 425-47. <https://doi.org/10.3917/aphi.753.0425>

Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. 1^{ère} édition (1907). Paris : Les Presses universitaires de France, 1959.

Berkes, Fikret ; Colding, Johan et Folke, Carl. *Navigating Social-Ecological Systems: Building resilience for complexity and change*. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2003.

Berlin, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1953.

Berlo, Janet Catherine et Horton, Jessica, « Beyond the Mirror: Indigenous Ecologies and “New Materialisms” in Contemporary Art », *Third Text* 27, n°1 (2013) : 17-28.

BGL. « BGL : projets de 1999 à 2001 ». *Revue d'art contemporain ETC, dossier la subversion des origines*. n°54 (juillet-août 2001): 6-15.
<https://id.erudit.org/iderudit/35599ac>

BGL. « Le collectif BGL en plateau et en poncho ». (23 octobre 2011). Consulté le 18 octobre 2019 sur https://www.youtube.com/watch?v=n03OnUQZH_0

Biemann, Ursula ; Mörtenböck, Peter et Mooshammer, Helge. « From Supply Lines to Resource Ecologies ». *Third Text*. Special Issue: Contemporary Art and the Politics of Ecology. vol. 27, n°1 (2013):76-94. <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.752199>

Biemann, Ursula et Tavares, Paulo, éd. *Forest Law*. East Lansing: Michigan State University, 2014. Consulté le 20 janvier 2019 sur <https://www.geobodies.org/books-and-texts/forest-law>.

Bishop, Claire. *Radical Museology: Or What's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?* Londres : Koenig Books, 2014.

Bookchin, Murray. *The Philosophy of Social Ecology: Essays on Dialectical Naturalism*. Montréal : Black Rose Books, 1990.

Bourdin, Jean-Claude. *Diderot. Le matérialisme*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Philosophies, 1998.

Bourriaud, Nicolas. « Hétérochronies », *L'art contemporain entre le temps et l'histoire*. Conférence livrée dans le cadre du cycle de conversations (janvier-mai 2012). Consulté le 6 octobre 2014 sur <https://macm.org/videos/nicolas-bourriaud-heterochronies-2/>

Bourriaud, Nicolas. *Postproduction, — la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris : Les Presses du réel, 2004.

Brady, James, éd. *Elementary — An Arts and Ecology Reader*. Manchester : Gaia Project Press, 2016.

Brauer, Fae et Larson, Barbara, éd. *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. Hanover : University Press of New England, 2009.

Brown, Bill. « Anarchéologie: Object Worlds & Other Things, Circa Now ». Dans *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*. Édité par Dieter Roelstraete. Chicago ; Londres : Museum of Contemporary Art Chicago ; University of Chicago Press, 2014.

Brown, Bill. « Thing Theory ». *Critical Inquiry*. Vol. 28, n°1 (automne 2001): 1-22.

Bryant, Levi; Nick Srnicek et Graham Harman, éd. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Victoria (AUS) : re.press, 2011.

Bryant, Levi. « Onticology – A Manifesto for Object-Oriented Ontology Part I ». *Larval Subjects*. (janvier 2010). Blog philosophique le 15 octobre 2018 consulté sur <http://larvalsubjects.wordpress.com/2010/01/12/object-oriented-ontology-a-manifesto-part-i/>

Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Londres : Reaktion Books, 2004.

Burkett, Paul. *Marx and Nature*. New York : St. Martin's Press, 1999.

Burman, Monika. « T&T: Tech and Trees ». *MAG (Mass Arts Guide)*. Toronto : Mars 2008.

Capra, Fritjof. *The Science of Leonardo*. New York : Anchor Books, 2007.

Capra, Fritjof. *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*. New York : Anchor Books, 1996.

Capra, Fritjof. *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism*. Boulder : Shambhala Publications, 1975.

Chakrabarty, Dipesh. « The Climate of History: Four Theses ». *Critical Inquiry*. n°35 (Hiver 2009) :197-222.

Charbonnat, Pascal. *Histoire des philosophies matérialistes*. Paris : Éditions Syllepse, 2007.

Clintberg, Mark. « *The Artist's Restaurant: Taste and the Performative Still Life* » PhD diss. Montréal : Université Concordia, 2013.

Connolly, William E. *Facing the Planetary: Entangled Humanism and the Politics of Swarming*. Durham : Duke University Press, 2017.

- Coulombe, Maxime. « Entrer dans la mer : post-humanité et dissolution du moi ». *Cahiers de recherche sociologique*. n°50 (2011) : 141-157.
<https://doi.org/10.7202/1005981ar>
- Corrin, Lisa Graziose; Kwon, Miwon et Bryson, Norman. « Miwon Kwon in conversation with Mark Dion ». *Mark Dion*. Londres : Phaidon Press, 1997.
- Cox, Christoph. *Nietzsche: Naturalism and Interpretation*. Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California Press, 1999.
- Crocker, Michael. *Sharing the Ocean: Stories of Science, Politics, and Ownership from America's Oldest Industry*. Thomaston (ME) : Tilbury House Publishers, 2008.
- Cronon, William, éd. *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York : W.W. Norton, 1996.
- Crutzen, Paul J. et Stoermer, Eugene. « The Anthropocene ». *Global Change Newsletter*. n°41 (Mai 2000) : 17-18.
- Dagognet, François. *Des détritrus, des déchets, de l'abject : Une philosophie écologique*. Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo, 1997.
- Dagognet, François. *Nature*. Paris : Vrin, 1990.
- Dagognet, François. *Rematéraliser : Matières et matérialismes*. Paris : Vrin, 1985.
- Dagognet, François. *Éloge de l'objet : Pour une philosophie de la marchandise*. Paris : Vrin, 1989.
- Darwin, Charles. *On The Origin of Species*. Introduction Michael T. Ghiselin. (1859). Douvres : Thrift Editions, 2006.
- Darwin, Charles. *L'autobiographie*. Trad. Jean-Michel Goux. (1887). Paris : Éditions du Seuil, 2008.
- Davis, Heather et Todd, Zoe. « On the Importance of a Date, or Decolonizing the Anthropocene ». *ACME: An International Journal for Critical Geographies*. vol.16, n°4, (2017).
- Davies, Heather et Turpin, Etienne. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres : Open Humanities Press, 2015.

Debord, Guy. « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale ». *Inter*. Les Éditions Intervention, n°44 (été 1989) ; cité dans *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*. Édité par Gérard Berréby. Paris : Allia, 2004.

De Certeau, Michel. « Faire avec : Usages et tactiques ». *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 1990.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. « Micropolitique et segmentarité ». *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

DeMarrais, Elizabeth et al. éd. *Rethinking Materiality: The Engagement of Mind with the Material World*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2004.

Demos, T.J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin : Sternberg Press, 2017.

Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.

Diderot, Denis. « Éclectisme ». *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Édité par l'Université de Chicago. Tome V. (1969): 270. Consulté le 12 octobre 2018 sur http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.33:321./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

Dion, Mark. « Q+A with Mark Dion ». *Institute of Contemporary Art*. (Boston : 1^{er} septembre 2017). Consulté le 28 juillet 2019 sur <https://www.icaboston.org/articles/qa-mark-dion>

Dion, Mark. « Ecology ». *Art in the Twenty-First Century*. Édité par Art 21. (novembre 2007). Consulté le 5 juillet 2019 sur <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s4/mark-dion-in-ecology-segment/>

Dion, Mark. « Mark Dion's Penchant for the Past ». Interview par Laura C. Mallonee. *Hyperallergic*. 14 juillet 2014. Consulté le 24 mai, 2019 sur <https://hyperallergic.com/137700/mark-dions-penchant-for-the-past/>

Dion, Mark et Rockman, Alexis, éd. *Concrete Jungle: A pop media investigation of death and survival in urban ecosystems*. New York : Juno Books, 1996.

« Mark Dion ». Wikipédia, consulté le 26 avril 2014 sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Mark_Dion

Dobré, Michelle. *L'écologie au quotidien : éléments pour une théorie sociologique de la résistance ordinaire*. Paris : édition de l'Harmattan, 2002.

Donald, Diana et Munro, Jane, éd. *Endless Forms: Charles Darwin, natural science and the visual arts*. Cambridge (UK) : Fitzwilliam Museum, 2009.

Droit, Roger-Pol. « Les chiffonniers du concept ». *Le Monde*. 5 mai 2011. Consulté le 11 décembre 2019 sur https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/05/les-chiffonniers-du-concept_1517182_3260.html

Dumm, Thomas L. *A Politics of the Ordinary*. New York : New York University Press, 1999.

Durand, Daniel. *La systémique*. Paris : Les Presses Universitaires de France, 2017.

Edwards, Andres R. *The Sustainability Revolution: Portrait of a Paradigm Shift*. Gabriola Island : New Society Publishers, 2005.

Egerton, Frank N. « History of Ecological Sciences. Part 47: Ernst Haeckel's Ecology ». *Ecological Society of America*. vol. 94, n°3 (Juillet 2013) : 222-44. <https://doi.org/10.1890/0012-9623-94.3.222>

Ellsworth, Elizabeth et Kruse, Jamie, éd. *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Brooklyn : Punctum Books, 2013. https://geologicnow.punctumbooks.com/intro_Ellsworth+Kruse.php

Endt, Marion. « Beyond institutional critique: Mark Dion's surrealist wunderkammer at the Manchester Museum ». *Museum and Society*. vol. 5, n°1 (avril 2015) : 1-14. <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/89>

Fahlander, Fredrik et Oestigaard, Terje, éd. « Introduction; Material Culture and Other Things: Postdisciplinary studies in the 21st century ». *Gotarc. Série C*. n°61 (2004) : 1-19. https://oestigaard.files.wordpress.com/2011/08/fahlander_oestigaard.pdf

Flam, Jack, éd. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley ; Los Angeles ; Londres : University of California Press, 1996.

Folke, Carl et al. « Resilience and Sustainable Development: Building Adaptive Capacity in a World of Transformations ». *Ambio*. vol. 31, n°5 (août 2002) : 437-40. <https://doi.org/10.1579/0044-7447-31.5.437>

Fournier, Gérald. *Évolution et Civilisation : de l'anthropologie de Charles Darwin à l'économie évolutionniste étendue*, PhD diss. Hallennes-lez-Haubourdin : TheBookEdition, 2011.

Foster, John Bellamy. *Marx's Ecology: Materialism and Nature*. New York : Monthly Review Press, 2000.

Fox, William. *Playa Works: The Myth of the Empty*. Reno : University of Nevada Press, 2002.

Fox, William. *Mapping the Empty: Eight Artists and Nevada*. Reno : University of Nevada Press, 1999.

Fraser, Marie et Dubé-Moreau, Florence-Agathe. « Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée? ». *Intermédialités / Intermediality*. n°28-29 (2016). <https://doi.org/10.7202/1041088ar>

Fraser, Marie. « Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la foundation Querini Stampalia ». *Culture & Musées : Muséologie et recherches sur la culture*. n°27 (2016) : 23-41. Consulté le 25 mai 2019 sur <https://journals.openedition.org/culturemusees/935>

Fraser, Marie. *BGL*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2015.

Fraser, Marie. « BGL : Le Travail du réel ». *Parachute*. n°122 (2006) : 103-20. https://www.bsad.eu/index.php?lvl=notice_display&id=6529

Gablik, Suzy. *The Reenchantment of Art*. New York : Thames & Hudson, 1992.

Gafaïdi, Hafid; Mairesse, Anne et Praëger, Michelle, dir. *Recyclages culturels/Recycling Culture*. Paris : édition de L'Harmattan, 2003.

Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston : Houghton Mifflin, 1979.

Gilbert, Scott Frederick ; Sapp, Jan et Tauber, Alfred I. « A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals ». *Quarterly Review of Biology*. vol. 87, n°4 (décembre 2012) : 325-41. <https://doi.org/10.1086/668166>

Gilson, Étienne. *D'Aristote à Darwin... et retour : Essai sur quelques constantes de la biophilosophie*. Paris : Vrin, 1971.

Goodeve, Thyrza Nihols. « Mark Dion: Mourning is A Legitimate Mode of Thinking ». *The Brooklyn Rail*. (mai 2016). Consulté le 29 juin 2019 sur <https://brooklynrail.org/2016/05/art/mourning-is-a-legitimate-mode-of-thinking>

Gould, Stephen Jay. *Le renard et le hérisson : Comment combler le fossé entre la science et les humanités?* Trad. Nicolas Witkowsy. Paris : Seuil, 2012 (2003).

Gould, Stephen Jay. *Punctuated Equilibrium*. Cambridge : Harvard University Press, 2007.

Gould, Stephen Jay. *La structure de la théorie de l'évolution*. Paris : Gallimard, 2006.

Gould, Stephen Jay. *Full House: The Spread of Excellence from Plato to Darwin*. New York : Harmony Books, 1996.

Gould, Stephen Jay. *Un hérisson dans la tempête*. Trad. Gilbert-Xavier Fayon et Aurélie Guillain. Paris : Grasset, 1994.

Gould, Stephen Jay. *Wonderful Life*. New York : W.W. Norton et Co., 1989.

Gould, Stephen Jay et S. Vrba, Elisabeth. « Exaptation: A missing term in the science of form ». *Paleobiology*. vol.8, n°1 (hiver 1982) :4-15.

Greenblatt, Stephen. *The Swerve: How the World Became Modern*. New York ; Londres : W.W. Norton & Company, 2011.

Grosz, Elizabeth. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge (MA) ; Londres (UK) : The MIT Press, 2001.

Guattari, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 1989.

Guattari, Félix et Rolnik, Suely. *Micropolitiques*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond, 2007.

Haraway, Donna. « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene ». *e-flux*. n°75 (septembre 2016). <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>

Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*.
Burnham : Duke University Press, 2016.

Haraway, Donna, traduit de l'anglais par Frédéric Neyrat, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », *Multitudes*, n°65, (2016) : 75-81.

Haraway, Donna, *Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene - Staying with the Trouble*, Art & Education, *e-flux / Artforum*, octobre 2014. Consulté le 6 mars 2015.
URL : <https://www.artandeducation.net/classroom/video/66322/donna-haraway-anthropocene-capitalocene-chthulucene-staying-with-the-trouble>

Harman, Graham. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of objects*. Chicago : Open Court Publishing, 2002.

Harman, Graham. « Heidegger on Objects and Things ». *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Édité par Bruno Latour et Peter Weibel. Cambridge (MA) : MIT Press, 2005.

Hartog, François. *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

Heidegger, Martin. « The Thing ». *Poetry, Language, Thought*. New York : Harper Perennial, 2001.

Helgason, Thorunn. « Ploughing Up the Wood-Wide Web? ». *Nature*, vol. 394, n°431, 1998. <https://doi.org/10.1038/28764>

Hemmi, Tatsuo. « Le temps métaphysique et le temps philosophique — à propos du supplément éditorial de l'article ÂME de Diderot ». *Recueil d'études sur l'encyclopédie et les Lumières*. Tokyo, Société d'études sur l'encyclopédie. n°2 (2013) : 41-60.

Henare, A. ; Holbraad, M. et Wastell, S., éd. *Thinking Through Things*. Londres : Routledge, 2007.

Holmes, Brian. «“Something That Has to Do with Life Itself” World of Matter and the Radical Imaginary ». *Oncurating.org*. n°26 (octobre 2015). Consulté le 27 janvier 2019 sur <https://www.on-curating.org/issue-26-reader/something-that-has-to-do-with-life-itself-world-of-matter-and-the-radical-imaginary.html>

Holmes, Brian ; Nowotny, Stefan et Raunig, Gerald. « L'extradisciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle ». *Multitudes*. n°28 (2007) : 11-17.
<https://doi.org/10.3917/mult.028.0011>

Ibrahim, Annie. *Diderot, un matérialisme éclectique*. Paris : Vrin, collection Bibliothèque des philosophes, 2010.

Ingold, Tim. *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*. NCRM Working Paper. Manchester : University of Manchester, 2010 (2008).

Ingold, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres ; New York : Routledge, 2011.

Ingold, Tim. « When ANT meets SPIDER: Social Theory for Arthropods ». Dans *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*, édité par Carl Knappett et Lambros Malafouris, 209-15. Boston (MA) : Springer Science+Business Media, 2008. https://doi.org/10.1007/978-0-387-74711-8_11

Jacob, François. *Le jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*. Paris : Le Livre de Poche, 1986.

James, William. « Deleuze on J.M.W. Turner: Catastrophism in Philosophy? ». *Deleuze and Philosophy: The Difference Engineer*. Édité par Keith Ansell-Pearson. Londres : Routledge, 1997.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1992.

Jordan, Betty Ann. « Tony Romano and Tyler Brett: Carchitecture, and Cautionary Ingenuity ». *Canadian Art Online*. (18 décembre 2008). Consulté le 20 mars 2009 sur <http://www.canadianart.ca/online/reviews/2008/12/18/romano-brett/>

Julien, Marie-Pierre et Rosselin, Céline, éd. *Le sujet contre les objets ... tout contre : Ethnographies de cultures matérielles*. Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), 2009.

Junqing, Yi. « À propos de la philosophie micropolitique ». *Diogène*. vol. 221, n°1 (2008) : 58-72. <https://doi.org/10.3917/dio.221.0058>

Kauffman, Josh. *Mark Dion's Systema Metropolis*. Posté le 17 juin 2007 par Josh Kauffman et consulté le 17 octobre 2019 sur <http://www.joshuakauffman.org/2007/06/17/mark-dions-systema-metropolis/>

- Keck, Frédéric. *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.
- Kerr, Iain. *Change in Art & Design: A Speculative Field Guide*. Detroit : CCS Press, 2010.
- Klein, Jenny. « Spurse's expanded field: research, systems, collective activism and participation ». *Art Papers*. vol.33, n°5 (2009) :1-21.
- Klucinkas, Jean et Moser, Walter, dir. *Esthétique et recyclages culturels : Explorations de la culture contemporaine*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Knappett, Carl. « The Neglected Networks of Material Agency: Artefacts, Pictures and Texts ». *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*, édité par Carl Knappett et Lambros Malafouris, 139-56. Boston (MA) : Springer Science+Business Media, 2008. https://doi.org/10.1007/978-0-387-74711-8_8
- Knappett, Carl. *Thinking Through Material Culture*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2005.
- Knappett, Carl. « The Affordances of Things: A Post-Gibsonian Perspective on the Relationality of Mind and Matter ». Dans *Rethinking Materiality: The Engagement of Mind with the Material World*, édité par Elizabeth DeMarrais et al., 43-51. Cambridge : McDonald Institute for Archaeological Research, 2004. Consulté le 12 novembre 2018 sur <https://exeter.rl.talis.com/items/8C4BCDE2-255C-90F9-D090-440DD6060ED2.html>
- Koch, Alexander; Brierley, Chris; Maslin, Mark et al. « Earth system impact of the European arrival and Great Dying in the Americas after 1492 ». *Quaternary Science Reviews*. vol.207, (mars 2019) :13-36. <https://doi.org/10.1016/j.quascirev.2018.12.004>
- Kohn, Eduardo. *How Forest Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2013.
- Koren, Leonard. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Point Reyes (CA) : Imperfect Publishing, 2008.
- Lange, Friedrich-Albert. *Histoire du matérialisme et critique de son importance à notre époque*. Trad. B. Pommerol. Paris : Schleicher Frères, 1910 (1877).

Latour, Bruno. *Face à Gaia. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris : La Découverte, Empêcheurs de penser en rond, 2015.

Latour, Bruno. « Agency at the Time of the Anthropocene ». *New Literary History*. vol. 45, (2014) :1-18. Consulté le 15 janvier 2017 sur <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/128-FELSKI-HOLBERG-NLH-FINAL.pdf>

Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte, 2012.

Latour, Bruno. « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité ». *Objets et mémoires*. Édité par Octave Debary et Laurier Turgeon. Paris ; Québec : Éditions de la Maison des sciences de l'homme ; Presses de l'Université Laval, 2007.

Latour, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Trad. Nicolas Guilhot (1997). Paris: La Découverte, 2006.

Latour, Bruno et Weibel, Peter, éd. *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge (MA) : MIT Press, 2005.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford : Oxford University Press, 2005.

Latour, Bruno. « When Things Strike Back: A Possible Contribution of Science Studies to the Social Sciences ». *British Journal of Sociology*. Special Millenium Issue, édité par John Urry. vol. 51, n°1 (mars 2000) :107-23. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2000.00107.x>

Latour, Bruno. *Politiques de la nature : Comment faire entrer les sciences en démocratie?* Paris : La Découverte, 1999.

Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, coll. L'Armillaire, 1991.

Law, John, « Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity », *Systemic Practice and Action Research*, vol. 5, n°4 (1992): 384.

Law, John et Hassard, John. *Actor Network Theory and After*. Oxford ; Keele : Blackwell and the Sociological Review, 1999.

Leroi-Gourhan, André. *Milieu et technique*. Paris : Albin Michel, 1945.

Leroi-Gourhan, André. *L'homme et la matière*. Paris : Albin Michel, 1943.

- Levins, Richard et Lewontin, Richard Charles. *Biology Under the Influence: Dialectical Essays on the Coevolution of Nature and Society*. New York : Monthly Review Press, 2007.
- Levins, Richard et Lewontin, Richard Charles. *The Dialectical Biologist*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1985.
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- Lewis, Caroline. « Systema Metropolis - Mark Dion At The Natural History Museum ». *Culture24*. (juin 2007). Consulté le 16 avril 2011 sur <http://www.culture24.org.uk/science+%26+nature/art48174>.
- Lewis, Simon et Maslin, Mark. « Defining the Anthropocene ». *Nature*. vol. 519. (2015) : 171-80. <https://doi.org/10.1038/nature14258>
- Light, Andrew et Smith, Jonathan, éd. *The Aesthetics of Everyday Life*. New York : Columbia University Press, 2005.
- Lima, Manuel. Manuel Lima, « The Power of Networks ». *RSA Animate*. Transcription de conférence, (8 décembre 2011) : 1-4.
- Lima, Manuel. *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*. Princeton : Princeton Architectural Press, 2011.
- Lolive, Jacques et al. *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris : La Découverte, 2007.
- Loubier, Patrice. « BGL : du contemporain au traditionnel, et retour ». *Temporalité*. Lisanne Nadeau, dir. Québec : La Chambre Blanche, 2000, 74-77.
- Lovelock, James. *The Ages of Gaia: A Biography of Our Living Earth*. New York : W.W. Norton, 1995.
- Lovelock, James et Margulis, Lynn. « Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the Gaia hypothesis ». *Tellus*. vol.26 (1974) : 2-10. <https://doi.org/10.1111/j.2153-3490.1974.tb01946.x>
- Lucrèce. *De la nature des choses*. (*De natura rerum*, 1^{er} s. av. J.C.), traduction française par André Lefebvre. Paris : Société d'édition littéraire, 1899. Consulté le 22 août 2018 sur [https://fr.wikisource.org/wiki/De_la_nature_des_choses_\(traduction_Lef%C3%A8vre\)](https://fr.wikisource.org/wiki/De_la_nature_des_choses_(traduction_Lef%C3%A8vre))

- Mabey, Richard. *Weeds: How Vagabond Plants Gatecrashed Civilization and Changed the Way We Think About Nature*. Londres : Profile Books, 2010.
- Malina, Roger F. « Art-Science: An Annotated Bibliography ». *Art Journal*. vol.75, n°3 (Automne 2016) : 64-69. <https://doi.org/10.1080/00043249.2016.1234202>
- Malm, Andreas et Hornborg, Alf. « The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative ». *Anthropocene Review*. vol.1, n°1 (2014) : 62-69. <https://doi.org/10.1177/2053019613516291>
- Manzini, Ezio. *Artefacts : Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1991.
- Martin, Timothy D. « Robert Smithson and the Anglo-American Picturesque ». *Anglo-America Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*. Los Angeles : Getty, 2011.
- Maxmen, Amy. « Evolution, You're Drunk: DNA studies topple the ladder of complexity ». *Nautilus. Time*. vol.3, n°9 (2014). Consulté le 15 août 2019 sur <http://nautil.us/issue/9/time/evolution-youre-drunk>
- Mazow, Alissa Walls. *Plantae, animalia, fungi: Transformations of natural history in contemporary American art*. PhD diss., The Pennsylvania State University, 2009.
- McClister, Nell. « Mark Dion ». *BOMB*. n°85 (octobre 2003). Consulté le 15 juin 2019 sur <https://bombmagazine.org/articles/mark-dion/>
- McManus, Karla. « “How Anthro-scenic!”: Concerns and Debates about the Age of the Human ». *Anthropocene*. Toronto : Art Gallery of Ontario & Goose Lane Editions, 2018.
- Meillassoux, Quentin. *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris : Seuil, 2006.
- Mengue, Philippe. « Le vocabulaire de Gilles Deleuze ». Robert Sasso et Arnaud Villani, dir. *Les Cahiers de Noésis, vocabulaire de la philosophie contemporaine française*. n°3 (printemps 2003) : 1-378.
- Miller, Daniel, éd. *Materiality*. Durham : Duke University Press, 2005.
- Miller, Daniel, ed. *Material cultures: Why Some Things Matter*. Chicago : UCL Press, 1998.

- Moineau, Jean-Claude. « Vive l'indisciplinarité? ». *Intervention*. (16 septembre 2015). Consulté le 3 août 2016 sur <http://inter-zones.org/vive-lindisciplinarite/>
- Moore, Jason W. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Los Angeles : PM Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 2013.
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge : Harvard University Press, 2010.
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge : Harvard University Press, 2007.
- Naji, Myriem et Douny, Laurence. « Editorial ». *Journal of Material Culture* 14, n°4 (2009) : 411–432.
- Neville, Daniel. « Classifying Mark Dion ». *Nevolution*, (juin 2010). Consulté le 16 avril, 2011 sur <http://nevolution.typepad.com/theories/2010/06/mark-dion.html>.
- Neville, Brian et Villeneuve, Johanne. « In Lieu of Waste ». *Waste-Site Stories: The Recycling of Memory*. Albany : Suny Press, 2002.
- Nicolas-Le Strat, Pascal. « Multiplicité interstitielle ». *Multitudes*, n°31, (hiver 2008) : 115-121.
- Ninacs, Anne-Marie et Catherine Dean. *BGL*. Québec : Manifestation internationale d'art de Québec, 2009.
- Odum, Eugene et Garry W. Barrett. *Fundamentals of Ecology*, 5^{ème} édition (c1953). Belmont, Victoria, Toronto et al. : Thomson Brooks Cole, 2005.
- Oyama, Susan. *The Ontogeny of Information: Developmental Systems and Evolution*, 2^{ème} édition (c1985). Durham, N.C. : Duke University Press, 2000.
- Parrochia, Daniel, éd. *François DAGOGNET : Un nouvel encyclopédiste?* Paris : Champ Vallon, 2011.
- Pickett, Stewart T. A. et Mary L. Cadenasso. « Meaning, Model, and Metaphor of Patch Dynamics ». *Designing Patch Dynamics*, édité par Brian McGrath et Victoria Marshall, 16-29. New York : Columbia GSAPP Press, 2007.

Popper, Karl. *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. Londres ; New York : Routledge, 1992.

Quiniou, Yvon. *Études matérialistes sur la morale. Nietzsche, Darwin, Marx, Habermas*. Paris : Kime, 2002.

Quiniou, Yvon. *Nietzsche ou l'impossible immoralisme : lecture matérialiste*. Paris : Kime, 1993.

Ramade, Bénédicte. *REHAB, L'art de re-faire*. Catalogue d'exposition, Espace EDF. Paris : Éditions Gallimard, collection Découvertes, 2010.

Ramade, Bénédicte. « Préfiguration d'un art du care : l'art écologique pour modèle », dans Eve Lamoureux et Magali Uhl, dir. *Vivre ensemble*. Laval : Presses Universitaires de Laval, 2017.

Ramade, Bénédicte. « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes ». *Perspective, Actualité en Histoire de l'art*, n°1, (2015) : 184-190.

Ramade, Bénédicte. « L'art de l'écologie aux limites de l'exposition ». *Espace : Art actuel*. n°110 (Printemps Été 2015) :12-21. <https://id.erudit.org/iderudit/77967ac>

Ramade, Bénédicte. « Art et biodiversité : un art durable? » *Plastik*. n°4 (15 février 2014). Consulté le 15 août 2017 sur <https://plastik.univ-paris1.fr/art-et-biodiversite-un-art-durable/>

Roelstraete, Dieter, éd. *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*. Chicago ; Londres : Museum of Contemporary Art Chicago ; University of Chicago Press, 2014.

Rehberg, Vivian Sky. « Ursula Biemann & Paulo Tavares ». *Frieze*. 21 octobre 2015. Consulté le 27 janvier 2019 sur <https://frieze.com/article/ursula-biemann-paulo-tavares>

Rioux-Beaulne, Mítia. « Diderot, l'éclectisme et l'histoire de l'esprit humain ». *Dialogue*. vol.57, n°4 (2018) : 719-43. <https://doi:10.1017/S0012217318000586> 720

Russell, Jena. « The Selling of Maine's Coast : Fishing industry access squeezed by development ». *The Boston Globe*. 17 juin 2007. Consulté le 17 septembre 2018 sur www.boston.com/news/local/articles/2007/06/17/the_selling_of_maines_coasts/?page=2

Scott, Emily Eliza. « Artists' Platforms for New Ecologies ». *Third Text*. Consulté le 13 juillet 2013 sur <http://www.thirdtext.org/artists'-platforms-for-new-ecologies-arc>.

Serres, Michel. *Retour au contrat naturel*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000.

Serres, Michel. *Le contrat naturel*. Paris : éditions François Bourin, 1992.

Serres, Michel, *Le Parasite*, Paris : Grasset, 1980.

Serres, Michel. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : fleuves et turbulences*. Paris : collection Critique, Les éditions de Minuit, 1977.

Sheehy, Colleen ; Horrigan, Bill et Bruce Robertson. *Cabinet of curiosities: Mark Dion and the University as Installation*. Minnesota : University of Minnesota Press, 2006.

Shotwell, Alexis. *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2016.

Shove, Élisabeth ; Watson, Matthew ; Hand, Martin et al. *The Design of Everyday Life*. New York ; Londres : Berg Publishers, 2007.

Sloan, Johanne. « Objets courants, matériaux emblématiques ». *La triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.

Sloterdijk, Peter. *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*. Traduit par Hans Hildenbrand. Paris : Christian Bourgeois, 1990.

Smith, Justin E. H. « The Internet of Snails ». *Cabinet*. n°58 (été 2015). Consulté le 31 août 2019 sur <http://www.cabinetmagazine.org/issues/58/smith.php>

Smith, Pamela et Findlen, Paula, éd. *Merchants and marvels: commerce, science and art in early modern Europe*. New York : Routledge, 2002.

Smith, Stephanie. *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. New York : University of Chicago ; Smart Museum of Art ; Independent Curators International, 2005.

Soper, Kate. « Nature/nature ». *Future Natural*, édité par Robertson, Mash, Tickner et al., 22-34. Londres : Routledge, 1996.

Soper, Kate. « Nature and 'Nature' ». In *What is Nature?: Culture, Politics and the Non-Human*, édité par Wiley, 149-79. Oxford ; Cambridge (MA) : Blackwell, 1995.

Spurse et Rachel T. Fouladi. « Investigations in Place: Some Thoughts on Psychogeographic Mapping Strategies in an Examination of the Working Coasts of Maine ». *Chain*, n°12 (été 2005) :180-196.

Spurse. « Towards an Aesthetics of the Real ». *Undercurrents: Experimental Ecosystems in Recent Art*. New York ; New Haven : Yale University Press/Whitney Museum of Art, 2010.

Spurse. « Three Diagrammatic Researches and Eleven Themes on Hyper-Natural Entanglements ». *Useful Pictures*, édité par Adelheid Mers. Chicago ; Whitewalls : University of Chicago Press, 2008.

Spurse. « An Interview with Spurse ». Entrevue par Beth Hinderliter. *Drain magazine*. vol.5, n°2 (octobre 2008). http://drainmag.com/index_psy.htm

Spurse. « Discarded Recipes and Other Partial Memories: An Interventionist Manifesto ». *Art Lies*, n°45, (hiver 2005).

Spurse. *Deep Time + Rapid Time Essay*. Manuscript non-publié, courtoisie de Iain Kerr.

Spurse. *Vectoral Generosities*. Manuscript non-publié, courtoisie de Iain Kerr.

Spurse. « Notes Towards Urbanism ». 2003. Manuscript non publié, courtoisie de Iain Kerr.

Spurse. *Sustaining What: After Nature*. Manuscript non publié, courtoisie de Iain Kerr.

Spurse. *Openings*. www.spurse.org

Stengers, Isabelle. *Cosmopolitiques*. Paris : La Découverte ; Les Empêcheurs de penser en rond, 1997.

Sundberg, Juanita, « Decolonizing Posthumanist Geographies », *Cultural Geographies*, vol. 21, n°1 (2013) : 23-47.

Tamba, Irène. *Le hérisson et le renard : Une piquante alliance*. Paris : Klincksieck, 2012.

- Tanya Bonakdar Gallery. *Mark Dion – Travels of William Bartram, Reconsidered*. Communiqué de presse. (New York : mai 2013). Consulté le 21 août 2019 sur http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/mark-dion_1
- Tavares, Paulo. « Field: Amazonia ». *Provisões. Uma conferência visual [World of Matter]*. Belo Horizonte : Instituto Cidades Criativas, 2013.
- Tilley, Christopher. « Materializing identities: An introduction ». *Journal of Material Culture*, n°16, (Décembre 2011) : 347-357.
- Thomas, Greg M. *Art and Ecology in Nineteenth-Century France: The Landscapes of Theodore Rousseau*. Princeton (NJ) : Princeton University Press, 2000.
- Thompson, Nato. *Experimental Geography*. Édité par Independent Curators International. Brooklyn : Melville House, 2009.
- Thorne, Kika. « BGL : Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, Nicolas Laverdière ». *C Magazine*, n°87, (2005).
- Todd, Zoe, « Indigenizing the Anthropocene » dans Heather Davis et Etienne Turpin, *Art in the Anthropocene*, 241-254.
- Tsing, Anna. « Unruly Edges : Mushrooms as Companion Species (for Donna Haraway) ». *Environmental Humanities*. n°1 (mai 2012) : 141-54.
<https://doi.org/10.1215/22011919-3610012>
- Tsing, Anna. « Contaminated Diversity in ‘Slow Disturbance’: Potential Collaborators for a Liveable Earth ». Dans « Why Do We Value Diversity ? : Biocultural Diversity in a Global Context », édité par Gary Martin, Diana Mincyte et Ursula Münster. *RCC Perspectives*, n°9 (2012) : 95-97.
<https://doi.org/10.5282/rcc/6228>
- Van Brummelen, Lonnie et Siebren De Haan. « Drifting Studio Practice: From Molding Sugar to the Unknown Depths of the Sea ». *World of Matter*, édité par Inke Arns. Berlin : Sternberg Press, 2014.
- Vandenberghe, Frédéric. « Nous n’avons jamais été humains ». *Complexités du post-humanisme : Trois essais dialectiques sur la sociologie de Bruno Latour*. Paris : éditions de l’Harmattan, 2006, 57-90.
- Vannini, Philip, ed. « Material Culture and Technoculture as Interaction ». *Material culture and technology in everyday life: ethnographic approaches*. New York : Peter Lang, 2009, 73-85.

Van Prooyen, Kristina. « The Realm of the Spirit: Caspar David Friedrich's Artwork in the Context of Romantic Theology, with Special Reference to Friedrich Schleiermacher ». *Journal of the Oxford University History Society*. n°1, (2004) : 1-16.

Waters, Colin et Jan Zalasiewicz. « The Anthropocene and its “Golden Spike” ». *Anthropocene*. Toronto : Art Gallery of Ontario & Goose Lane Editions, 2018.

Watts, Vanessa, « Indigenous Place-Thought and Agency amongst Humans and Non-humans (First Woman and Sky Woman go on a European Tour!) », *DIES: Decolonization, Indigeneity, Education and Society*, vol. 2, n°1 (2013) : 20-34.

Weiss, Allen S. « Ingestion / Guinomi ». *Cabinet Magazine*. n°30 (été 2008). Consulté le 2 juin 2018 sur <http://www.cabinetmagazine.org/issues/30/weiss.php>

Winkin, Yves. « La Fondation Macy et l'interdisciplinarité ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Le savoir voir*. n°54 (1984) : 87-90.
<https://doi.org/10.3406/arss.1984.2229>

World of Matter : Exposer l'écologie des ressources. Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia, commissaires : Krysta Lynes et Michèle Thériault, 20 février – 18 avril 2015.

World of Matter: Extractive Ecologies and Unceded Terrain. Université Concordia, symposium organisé par Krysta Lynes et Darin Barney, 20-21 février 2015.

World of Matter – On the Global Ecologies of Raw Material. James Gallery. New York : CUNY Graduate Center, Septembre – Novembre 2014.

Zarka, Yves Charles. « Exposition de l'idée cosmopolitique. La responsabilité pour l'humanité ». *Archives de philosophie*. n°75 (2012) : 375-93.
<https://doi.org/10.3917/aphi.753.0375>