



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Œuvrer ou désœuvrer ?

Frédéric Vincent

École des arts de la Sorbonne, Université Paris 1, France
newimmanence@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6939-3728>

Reçu le 06-07-2022 / Évalué le 16-09-2022 / Accepté le 22-11-2022

Résumé

La crise épidémique planétaire de la Covid 19, nous laisse penser que nous pourrions assister à une décélération de la production. L'écosystème de l'art pourrait être un bon révélateur et vecteur de cette décélération. Pourtant dans un mouvement de reprise économique, s'enchaînent à nouveau les foires et les biennales à travers le monde. Tournons-nous vers les artistes eux-mêmes, aujourd'hui face à ce paradoxe, celui d'être conscient de l'urgence climatique et celui de produire des œuvres. Est-il encore possible pour des artistes de continuer de produire des œuvres, quitte à participer à la pollution de la planète ? Après la recherche de la beauté, de l'originalité, est-ce que l'éthique et la responsabilité ne seraient-ils pas les maîtres mots pour les artistes du monde entier ? Nous étudierons l'approche d'artistes plasticiens responsables comme Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Elíasson ou encore Frans Krajcberg. Nous étayerons notre analyse par les notions d'enveloppement (Bruno Latour) d'accélération et de résonance (Hartmut Rosa), du Tout-Monde (Édouard Glissant) et nous les agrémenterons même de myrtilles (Thoreau).

Mots-clés : éthique, responsabilité, anthropocène, accélération, résonance

Produzir ou não produzir?

Resumo

A crise epidêmica planetária do Covid 19 leva-nos a acreditar que poderíamos testemunhar uma desaceleração na produção. O ecossistema da arte pode ser um bom indicador e vetor dessa desaceleração. Ainda em um movimento de retomada econômica, feiras e bienais voltam a se interligar ao redor do mundo. Voltamos-nos para os próprios artistas, hoje confrontados com este paradoxo, o da consciência da emergência climática e o da produção de obras. Ainda é possível que os artistas continuem produzindo obras, mesmo que isso signifique contribuir para a poluição do planeta? Após a busca pela beleza e originalidade, ética e responsabilidade não seriam as palavras-chave para artistas de todo o mundo? Estudaremos a abordagem de artistas visuais responsáveis como Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Elíasson e Frans Krajcberg. Apoiaremos a nossa análise nas noções de envoltório (Bruno Latour), aceleração e ressonância (Hartmut Rosa), o Mundo Inteiro (Édouard Glissant) e ainda as embelezaremos com mirtilos (Thoreau).

Palavras-chave: ética, responsabilidade, antropoceno, aceleração, ressonância

Work or idle?

Abstract

The planetary epidemic crisis of Covid 19 leads us to believe that we could witness a deceleration in production. The art ecosystem could be a good indicator and vector of this deceleration. Yet in a movement of economic recovery, fairs and biennials are once again linked around the world. Let us turn to the artists themselves, today faced with this paradox, that of being aware of the climate emergency and that of producing works. Is it still possible for artists to continue producing works, even if it means contributing to the pollution of the planet? After the search for beauty and originality, wouldn't ethics and responsibility be the key words for artists around the world? We will study the approach of responsible artists such as Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Eliasson and Frans Krajcberg. We will support our analysis with the notions of envelopment (Bruno Latour), acceleration and resonance (Hartmut Rosa), the Whole World (Édouard Glissant) and we will even embellish them with blueberries (Thoreau).

Keywords: ethics, responsibility, anthropocene, acceleration, resonance

1. Introduction

En 1966, Roland Barthes affirmait : « Innombrables sont les récits du monde » (Barthes, 1966 : 1). Plus d'un demi-siècle plus tard, nous avons la confirmation d'un élargissement du récit à l'ensemble des êtres de la planète. Nous pouvions laisser penser que nous allions, après la pandémie de la Covid 19, assister à une décélération de la production. En bon reflet du capitalisme, le monde de l'art prouve le contraire et pourtant face au nouveau paradigme de l'urgence climatique, certains artistes ont choisi la voie de la responsabilité. Après la recherche de la beauté, de l'originalité, est-ce que l'éthique et la responsabilité ne seraient-ils pas les maîtres mots pour les artistes du monde entier ? Être responsable de ce qui est fait, afin de ne pas faire n'importe quoi. Non pas seulement en matière d'esthétique mais en matière d'éthique.

Nous tournerons notre regard vers le travail de quatre artistes : Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Eliasson ou encore Frans Krajcberg. Nous étayerons notre analyse par les notions d'enveloppement (Bruno Latour) d'accélération et de résonance (Hartmut Rosa), du Tout-Monde (Édouard Glissant) et nous les agrémenterons même de myrtilles (Thoreau). Comme le souligne Georges Didi-Huberman : « ce que nous voyons, si nous voulons le regarder, il faut savoir le phraser, involer sa phrase dans la forme particulière de la chose qui apparaît » (Didi-Huberman, 2019 :537). Afin de phraser le monde nous tendrons à rendre ce que l'art fait au monde. Les artistes cités ci-dessus, sont loin d'être les seuls à être concernés par l'avenir de la planète. Il ne s'agit pas, non plus, de proposer aux artistes d'arrêter toute

production artistique. Il s'agit de penser la pratique artistique au sein d'un monde abimé. L'enjeu écologique est un enjeu majeur, il implique la survie même de l'espèce humaine. Pour lutter contre un désastre environnemental, que peut l'art ? Si nous devons répondre immédiatement, nous dirions, rien, rien de concret, ou d'effectif. Une œuvre, une exposition ne peut rien contre le réchauffement climatique. Par contre, même si le combat et l'engagement des artistes sont indirects, ils n'en restent pas moins non négligeables. De nombreux artistes, qu'ils soient peintres, sculpteurs, vidéastes, performeurs, installateurs, ou land artistes œuvrent et mènent un combat contre l'irresponsabilité humaine. Car le réchauffement climatique, la montée des eaux, la déforestation sont bel et bien le résultat de l'irresponsabilité humaine. Quatre artistes attirent notre attention, ils ne sont ni plus ni moins engagés que les autres mais ils se caractérisent par leur activisme. Comme le souligne Paul Ardenne « ces acteurs « activistes » (art +activisme) le mènent avec leurs armes propres : celles de la représentation, de la symbolique, de l'éthique » (Ardenne, 2019 :7).

2. Sarah Sze, artiste-monde

Sarah Sze (1969) conçoit des installations comme des postes mobiles pour l'échange d'images et le partage d'informations. Depuis 2015, elle élabore une série d'installations nommées *TimeKeeper*, explorant ainsi les origines, l'image et le flux d'informations constant dans lequel nous sommes enfermés. La particularité des installations complexes et délicates de Sarah Sze est qu'elles sont réalisées avec des objets du quotidien. Les objets et images utilisés par l'artiste sont glanés à la fois dans le réel et dans l'univers numérique. Cette association de différents médias interroge la notion du temps tout en se focalisant sur la précarité de la nature et de notre monde. Comme le précise Bruno Latour « Les spectateurs ressentent d'abord un effet saisissant de multiplicité lorsqu'ils rencontrent la série *Timekeeper* pour la première fois, ou lorsqu'ils se rapprochent de son scintillement » (Latour, 2020 :158). Il est vrai que l'une des premières impressions est le scintillement que génèrent ces installations. Le visiteur est aussi confronté à la notion de multiplicité, à travers la multiplicité des médias employés mais aussi à la multiplicité des échelles. Ses installations deviennent de véritables écosystèmes expansifs générés par des objets du quotidien, ainsi les plantes, les bougies, les outils, les punaises ou les comprimés d'aspirines côtoient des images collectées dans des magasins. Pour l'artiste, il montre : « la fragilité de la vie, une réflexion sur le temps et la mémoire, une présence physique qui joue avec les échelles et interroge la façon dont nous nous mesurons à la nature » (Sze, 2021). Comme le précise Marc Pottier, « Le sentiment de précarité/vulnérabilité est un thème persistant qu'elle développe

dans son laboratoire où des processus inconnus d'observation, d'exploration ou de mesure sont en cours » (Sze, 2021).

La multiplicité d'objets et d'images dans les œuvres de Sarah Sze est en perpétuelle tension entre cet émerveillement, ce scintillement que Bruno Latour évoquait mais elle engendre aussi une inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) de Freud. Rappelons que le terme allemand *Unheimliche* vient de Heim, le foyer, la maison, impliquant l'idée de familiarité. Mais ce mot est aussi composé du mot *Geheimnis*, le secret. Cette inquiétante étrangeté chez Sarah Sze provoque chez le spectateur à la fois l'impression de voir quelque chose de familier qui doit rester caché. L'artiste explique : « J'aime cette idée d'estomper une pièce dans le monde pour qu'il vous suive dans l'œuvre, que vous y reconnaissiez des choses intimes, et qu'ensuite cette œuvre vous permette de poser sur le monde un regard neuf » (Sze, 2021). Construire des mondes, des globes immersifs peut aussi faire écho à la *Poétique de l'Espace* de Gaston Bachelard (Bachelard, 1957). Comme l'a bien remarqué Laure Jaumouillé, *Bachelard établit un lien direct entre le « nid » et la « maison », à savoir, le lieu où l'on « habite »* (Jamouillé, 2020).

Si nous devons et pouvons parler d'environnement chez Sarah Sze, nous devons nous rapprocher de la démarche intellectuelle de l'anthropologue Tim Ingold chez qui *la perception de l'environnement est une construction culturelle de la nature, ou la superposition de strates de significations « émiques » sur une réalité autonome « étique »* (Ingold, 2012), fonctionnant comme « une zone d'interpénétration à l'intérieur de laquelle nos vies et celle des autres s'entremêlent en un ensemble homogène » (Ingold, 2013 : 10). Émique et étique sont deux termes utilisés par Tim Ingold pour signifier l'environnement. D'abord l'émique, ce terme est utilisé en sociologie et en anthropologie afin de décrire un phénomène, un comportement ou encore une étude. Le terme étique signifie lui, d'une extrême maigreur. Mais en anthropologie il désigne le discours d'une société étudiée, ainsi l'étique est « Cette inéluctable distinction entre émique et étique, ou entre sens savant et sens commun, ne doit certes pas signifier supériorité de l'un sur l'autre ou ignorance de l'un par l'autre » (de Sardan, 1998). Cette différence entre sens savant (l'émique) et sens commun (l'étique) est chez Sarah Sze mit en tension. Lorsque Bruno Latour visita l'exposition *De nuit en jour* à la Fondation Cartier il eut ses mots :

J'assistais à la naissance, non pas de Vénus sortie des eaux, mais de Gaïa sortie du néant. Ce multiple scintillement de mondes insérés dans des mondes ne pouvait avoir pour titre, à mes yeux, que celui de « Zone Critique ». Les scientifiques appellent de ce nom la fine couche de vie qui donne à la planète Terre sa couleur, son animation et sa complexité, par contraste avec le globe tel que nous sommes habitués à le considérer depuis l'espace (Sze, 2021).

Tim Ingold est d'abord un spécialiste des sociétés arctiques d'Europe du Nord, où il a réalisé ses premiers terrains, avant de s'intéresser à leurs voisins de Sibérie et d'Amérique. Son travail relève d'une anthropologie économique, attentive aux modes de subsistance, aux technologies et aux formes de coopération sur lesquelles ils reposent, ainsi qu'aux structures institutionnelles qui les accompagnent.

Chez Sarah Sze, l'espace et le temps habitent l'espace d'exposition, comme une manière d'habiter le monde. Si Bruno Latour avoue avoir été « émerveillé par cette version de *Time-keeper*, c'est parce que Sarah Sze a réussi à faire émerger un modèle parfaitement en phase avec l'état actuel de nos conditions matérielles, vues de l'intérieur » (Latour, 2020 : 158). Car pour Sarah Sze, le sens est aussi donné à travers les matériaux employés :

En tant qu'artiste, je pense à l'effort, au désir, et à l'envie constante que l'on a, au fil des années, de donner un sens au monde qui nous entoure à travers les matériaux. Et de tenter de trouver une sorte d'émerveillement, mais aussi une certaine futilité résidant dans cette très fragile quête (Sze, 2020).

3. Yann Toma, l'artiste-énergie

Le 11 mars 2011 survint après un tsunami, un accident nucléaire de la centrale de Fukushima. Ce que les Japonais nomment un *Genpatsu-Shinsai*, c'est-à-dire un accident combinant séisme et accident nucléaire, entraîna la fusion du cœur des réacteurs 1, 2 et 3, de la centrale nucléaire provoquant un accident nucléaire de niveau 7, le niveau le plus élevé par l'INES, le mettant au même plan de gravité que la catastrophe de Tchernobyl en 1986. En septembre 2011, l'artiste Yann Toma (1969), réagit et proposa au sein du Grand Palais à Paris, une grande installation participative intitulée *Dynamo Fukushima*. Cette installation monumentale est une réponse à la catastrophe nucléaire au Japon. Une installation est à la fois participative, énergisante et vient en soutien aux victimes des événements de Fukushima. Les visiteurs sont invités à pédaler sur des vélos reliés à une dynamo qui produit de l'électricité. Une centaine de vélos sont reliés à des ampoules géantes. Pour Vincent Noce, « vise à envoyer un rayon de solidarité jusqu'à la côte sinistrée du Japon » (Noce, 2011). L'énergie dépensée par les visiteurs pédalant est enregistrée par un compteur, les pédaleurs sont ainsi en phase avec l'imposante verrière du Grand Palais. Pour Kyi Ichida, « *Dynamo-Fukushima* » est une œuvre fédératrice et conductrice d'énergie artistique autant que conviviale, accessible aux adultes et aux enfants. Une initiation ludique et poétique à la question du développement durable » (Ichida, 2011). Pédaler pour Fukushima, rendre et transmettre de l'énergie au japonais est en un sens la transformation d'un symbole, l'énergie, en une chaîne

de solidarité et une prise de conscience chez le spectateur. Ainsi l'artiste propose ici une remise en question de la responsabilité de l'homme face à son environnement, Paul Ardenne se demande si cette éco-œuvre d'art est une réussite, sans sourciller il répond : « oui » (Ardenne, 2018 : 239). Notons, rappelons et insistons sur le fait que l'Anthropocène est invivable, comme le souligne Bernard Stiegler « c'est ce qui assigne à toute espèce d'œuvre - artistique, scientifique, politique, juridique, économique, etc. - une responsabilité sans précédent » (Stiegler, 2018 : 267). Alors Yann Toma, un artiste responsable, oui sans aucun doute.

4. Ólafur Eliasson

Afin de faire prendre conscience de ce qui se passe sur notre planète, l'artiste Ólafur Eliasson (1967) a créé lors du sommet international sur le climat à Paris, la COP21, une grande installation #IceWatchParis, composée de douze grands blocs de glace provenant de l'arctique, posés sur la place du Panthéon. Ces douze blocs de glace fondent pendant que les dirigeants des états de la planète débattent et négocient des accords sur le réchauffement climatique. L'installation d'Ólafur Eliasson est impressionnante ; les spectateurs peuvent toucher, caresser, étreindre même des blocs de glace extraits de l'arctique. Ces douze blocs de glace sont disposés afin de former le cadran d'une horloge, le symbole est fort, le succès est immédiat. L'artiste danois estime que les explications scientifiques sont trop complexes pour susciter une prise de conscience mais que l'art peut par contre jouer ce rôle. Ainsi : « Personne ne peut s'identifier à une étude scientifique. Alors qu'il est possible de s'identifier à une création artistique » (Eliasson, 2014).

L'artiste insiste sur le fait que pour que comprendre un tel événement, l'art doit nécessairement descendre dans la rue ; il insiste sur l'émotion que les œuvres d'art procurent. Ólafur Eliasson travaille depuis plus de vingt ans sur l'environnement avec une cascade sous le pont de Brooklyn, New York City Waterfalls, 2008, un brouillard coloré, Innen Stadt Aussen, 2010, *évocation du soleil*, The Weather Project, 2003, arcs luminescents, Your Sense of unity, 2016, fleuves colorés de vert, Green River, 1998-2001, ou encore le *créateur de Little Sun Lamp*, une petite lampe en forme de soleil jaune, composé d'un petit panneau solaire, de LED et d'une batterie. Entre 1998 et 2001, Olafur Eliasson teinte (avec de la fluorescéine) en vert les fleuves des villes de Brême en Allemagne, Moss en Norvège, Los Angeles aux Etats-Unis, Tokyo au Japon et Stockholm en Suède. Ce projet est intitulé Green River. Mais soulignons que ce projet est la copie du projet de l'artiste argentin Nicolás García Urriburu qui le 19 juin 1968 déversa trente kilos de fluorescéine dans le Grand Canal de Venise, colorant ainsi les eaux pendant huit heures sur trois kilomètres. Dans le communiqué de presse, Ólafur Eliasson espère qu'en tant artiste,

son travail touchera les gens, qui en retour peuvent rendre quelque chose d'abstrait, en réalité » (Eliasson, 2015 : 3). Pour lui « L'art a le pouvoir de changer nos perceptions et perspectives sur le monde, et *Ice Watch* rend les défis climatiques que nous affrontons plus tangibles. J'espère que cette œuvre inspirera l'engagement collectif à agir pour le climat » (Eliasson, 2015 : 3). Christiane Bürklein espère elle aussi pouvoir « également influencer les décisions des participants au sommet pour notre avenir, pour nous encore plus que pour notre planète » (Bürklein, 2015). Le symbole est fort mais l'artiste est ici confronté à une contradiction. Il est reproché à l'artiste le bilan carbone déplorable pour l'installation d'une telle œuvre. L'acheminement de ces blocs de glace implique une empreinte carbone qui est loin d'être nulle. Peut-on mettre en balance le message que véhicule cette œuvre et son impact sur l'environnement ?

Mais donner des leçons d'écologie lors d'un événement comme la COP 21 demande d'être irréprochable. Le transport de ces blocs de glace, leur débitage sont en totale contradiction avec les propos de l'artiste. Il n'y aura jamais de mots assez durs mais comme le rappelle très justement Paul Ardenne : « Un art écologique doit être un art au bilan carbone admissible, sinon la suspicion ou pire, l'invalidation²³ » (Ardenne, 2018 : 246). Ici le projet est effectivement rendu caduque, invalide de par son non-respect de la planète. Paul Ardenne estime même que *#IceWatchParis* est « une création *fake* de circonstance » (Ardenne, 2018 : 261). Ces critiques ont sûrement profondément touché l'artiste danois qui depuis met en avant les qualités écologiques de ses œuvres. Pour son exposition au Musée Guggenheim de Bilbao en 2020-2021¹, l'artiste précise que les œuvres présentées sont issues de collections européennes et qu'elles ont été acheminées par camion ou bateau et non par avion comme accoutumé. Est-ce que le Eliasson-activiste dont les promesses d'engagements ont toujours été claires fini par rejoindre le Eliasson-artiste devenu plus éco-responsable ? Ce que nous constatons c'est que l'artiste est comme nous tous en matière d'écologie, tiraillé entre l'angoisse et l'espoir.

5. Frans Krajcberg, l'artiste-écologue

Frans Krajcberg est né le 12 avril 1921 à Kozienice en Pologne, dans une famille de commerçants juifs. En 1939, il est rattrapé par la guerre près de Czeszochava, près de la frontière allemande. En rentrant à Kozienice sans y retrouver sa famille, il est arrêté, il s'évade et intègre l'armée rouge stationnée sur la Vistule. En poste en Roumanie, il est hospitalisé, à Minsk, c'est pendant sa convalescence qu'il commence à peindre. Entre 1940 et 1941 il est envoyé aux beaux-arts de Vitebsk, l'école étant saturée, il intègre celle de Leningrad (aujourd'hui Saint-Petersbourg). Il poursuit en parallèle des études d'ingénieur. Lorsque l'armée allemande attaque

l'Urss, Krajcberg est incorporé dans la Première armée polonaise « Anders ». Il sert au feu jusqu'à la fin de la guerre, en rentrant à Koziénice, il apprend que toute sa famille a péri dans l'holocauste, il quitte la Pologne, jette ses deux médailles de Staline par-dessus la frontière tchécoslovaque et arrive à Stuttgart en 1945 où il rencontre Willi Baumeister alors professeur à *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*.

Il déclarera : « Là, j'ai tout appris sur le Bauhaus, sur les grands mouvements de l'Art moderne : on discutait du Cubisme, de Cézanne..., sur les interdictions nazies. J'ai vu des expositions du Bauhaus, des expressionnistes » (Krajcberg, 1992-93 : 42), Il ajoute plus loin : « L'enseignement de Baumeister était ouvert, stimulant et généreux. Il poursuivait l'esprit du Bauhaus et nous rompait à toutes les techniques. Pour aider les étudiants, Baumeister avait instauré un prix qu'il donnait de sa poche. Je l'ai gagné deux fois. Il m'invitait chez lui et m'a conseillé d'aller à Paris. Il m'a fait une lettre de recommandation pour Léger » (Krajcberg, 1992-93 : 42). C'est ainsi, avec sa lettre de recommandation en poche que Frans Krajcberg arrive à Paris en 1947, où il retrouve Marc Chagall qu'il avait connu à Vitebsk. Chagall aidera Frans Krajcberg jusqu'à son départ pour le Brésil. Entre 1948 et 1951, il est à Rio où il est engagé comme manutentionnaire par Francisco Matarazzo au musée d'art moderne. Il y fréquente les peintres de la Família Artística Paulista ; Mario Zanini le fera entrer dans l'atelier de Osir Arte où il réalise des azulejos pour les grandes architectures modernistes de Portinari. Il travaille alors avec Mario Zanini, Volpi et Cordeiro qui seront les fondateurs en 1952 du Concrétisme brésilien. En 1951, Frans Krajcberg dirige l'accrochage de la première biennale de Sao Paulo qui décernera son grand prix à Max Bill (ancien élève du Bauhaus). Frans Krajcberg s'isole dans le village de Itanhaém dans une maison prêtée par Mario Zanini. Il y réalise des peintures monochromes grises. En 1952, alors qu'il est engagé comme dessinateur-ingénieur dans la papeterie de la famille Klabin à Monte Alegre, il est pour la première fois en contact avec la nature brésilienne. Deux ans plus tard, il s'isole à nouveau, cette fois dans la forêt où il vit de céramique, poteries et statuettes. Lors de cette période, Frans Krajcberg est complètement perdu, il vit seul et mettra plusieurs années avant d'entrer à nouveau chez quelqu'un. Mais la nature va lui redonner goût à la vie :

La nature m'a donné la force, m'a rendu du plaisir à sentir, à penser, à travailler. À survivre. Je marchais dans la forêt et je découvrais un monde inconnu. Je découvrais la vie. La vie pure : être, changer, continuer, recevoir la lumière, la chaleur, l'humidité. La vraie vie : quand je suis dans la nature, je pense vrai, je parle vrai je me demande vrai. Quand je regarde je sens comment ça bouge : il est né, il est mort, la continuation de la vie (Krajcberg, 1992-93 : 42).

Il échange sa maison qu'il avait construite dans la forêt contre un billet d'avion pour Rio, après avoir partagé une maison avec Franz Weissman en 195). Il remporte le prix du meilleur peintre brésilien à la biennale de 1957, celle-là même qui consacra Jackson Pollock à travers son grand prix. Frans Krajcberg devient subitement célèbre, il vend ses œuvres. En 1958, il regagne Paris où il participe aux débats intellectuels et artistiques de la fin des années 50. Mais Paris l'étouffe, il arrête même de peindre, incommodé par la térébenthine. Il gagne Ibiza où il réalise des empreintes de sable. « J'ai fait des empreintes de terres et de pierres » (Krajcberg, 1992-93 : 44). Il réalise ainsi des morceaux de nature, ne pouvant trouver du sable, de la pierre et de la terre à Paris, il commence à en importer du Brésil jusqu'en 1967. En 1959, il réalise son premier voyage en Amazonie. L'année suivante, il côtoie l'avant-garde et les nouveaux réalistes, il rencontre ainsi Pierre Restany. En 1964, Robert Rauschenberg remporte le grand prix de la Biennale de Venise. Frans Krajcberg y remporte lui, le prix de la ville de Venise pour ses tableaux de terres et de pierres. Il rentre au Brésil. En 1966 commence avec l'architecte Zanine la construction de son premier atelier à nova Vicosia. Il est impressionné par la nature. « Quand j'ai vu les palétuviers, j'ai été impressionné, je viens du tachisme, je viens de l'abstraction de Paris, et comment capter le mouvement de ce palétuvier ? Comment capter la vie de ces formes, leur variété, leurs changements, leurs vibrations ? » (Krajcberg, 1992-93 : 45). Toute la question est là pour Frans Krajcberg, capter la nature, capter la vie. En 1978, Pierre Restany, Frans Krajcberg et Sepp Baendereck remontent le Rio Negro. Pendant ce voyage, Restany rédige le manifeste du naturalisme intégral ou manifeste du Rio Negro.

La première phrase de ce manifeste est prémonitoire : « L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale » (Restany, Krajcberg, Baendereck, 1978). Dans un entretien entre Sepp Baendereck, Frans Krajcberg et Pierre Restany à bord du « Robson-Reis » descendant le Rio Negro, Frans Krajcberg s'exprime ainsi : « L'histoire de l'art a créé jusqu'ici un répertoire de formes limité. Sans remonter plus haut, pensons aux formes de l'impressionnisme, de l'expressionnisme, du cubisme, du schématisme abstrait. La nature intégrale est un réservoir virtuel de formes nouvelles. L'architecture moderne est de plus en plus éloignée de l'homme. La société annihile l'individu. La nature intégrale peut redonner un sens aux valeurs individuelles de sensibilité et de création. Pierre Restany ajoute : « La grande leçon de la nature est sa totale diversité : une réalité en constante métamorphose. Aucun regard sur la nature ne peut être répété, reconstitué dans son état premier » (Restany, Krajcberg, Baendereck, 1978).

Plus tard en 1992, Restany écrira « Frans Krajcberg apparaît aujourd’hui plus brésilien que nature, il est le héraut de la conscience écologique nationale et internationale. Son art est devenu la sublime illustration d’un genre de vie conforme à la nouvelle déontologie planétaire » (Restany, 1992 : 7). Peut-on ou doit-on, considérer Frans Krajcberg comme un précurseur pauvre du Land Art ? Peut-être, sûrement...

6. Devenir myrtilles

Nous sommes un soir de juillet 1846, cela fait maintenant un an que Henry David Thoreau habite dans une petite cabane en rondins construite au bord de Walden Pond. Ce soir-là, Thoreau se rend chez le cordonnier du village afin d’y récupérer une de ses chaussures qu’il avait donné à réparer. Sur le chemin, il croise Sam Staples, le constable du village, à la fois gendarme et collecteur d’impôts. Il réclame à Thoreau la taxe de capitation d’un dollar que Thoreau avait refusé de payer pour avoir protesté contre l’esclavage et contre la guerre que font les États-Unis au Mexique. Les deux hommes se connaissent depuis longtemps. Ainsi Sam Staples propose à Thoreau de lui avancer ce fameux dollar. Thoreau refuse par principe et c’est aussi par principe que Sam Staples conduit Thoreau à la prison de briques de Concord. Thoreau partage sa cellule avec un homme accusé d’avoir involontairement mis le feu à une grange. Thoreau passe la nuit en prison, il écoute les bruits de la nuit. Le lendemain, son codétenu est conduit aux champs tandis que Thoreau est libéré contre son gré. Thoreau ne savait pas encore qu’une de ses tantes avait préalablement acquitté la somme que son neveu devait à l’état. Cette courte expérience inspirera à Thoreau son fameux texte *Résistance au gouvernement civil* plus connu sous le titre *désobéissance civile*. Après sa libération, c’est tout naturellement que Thoreau se dirige chez le cordonnier pour y récupérer ses chaussures. Une fois fait, il rejoint un groupe de cueilleurs de myrtilles. Il était fréquent de participer à des *huckleberry party*, le continent américain comptant pas moins de trente-cinq espèces différentes de myrtilles. Chaque état ou comté a sa propre recette de tarte à la myrtille. Ce fruit était même la base de l’alimentation des tribus amérindiennes et un plat de choix pour les grizzlys. La myrtille fait entièrement partie de l’imaginaire américain. En Idaho, elle donna même naissance à l’expression *I am your huckleberry* pour *Je suis ta myrtille*. Cela n’est pas non plus un hasard si Mark Twain appela un de ses héros Huckleberry Finn. C’est à la fin de sa vie que Thoreau consacra un texte aux précieuses myrtilles. Pour Thoreau, la myrtille est le fruit sauvage par excellence. Dans ce petit essai, Thoreau insiste sur la beauté de ce qu’il appelle les « petites choses ». Pour lui, tout, même ces « petites choses », sont dignes d’intérêt ou doivent être le fruit d’une attention particulière.

Pour Thoreau, la nature fait littéralement tourner le monde. Ces simples baies sauvages sont aussi l'occasion pour lui de manière détournée de livrer une charge contre le capitalisme mais aussi d'engager une réflexion fort intéressante et novatrice sur l'exploitation de la terre par l'homme. Ce texte est un manifeste d'écologie, une écologie heureuse où la simplicité et la lenteur sont de mise. « Je pense que chaque ville devrait avoir un parc, ou plutôt une forêt primitive, de cinq cents à mille acres de superficie, d'un seul tenant ou réparti sur plusieurs endroits, où on ne couperait jamais la moindre branche... » (Thoreau, 2022 : 91). Plus loin « vivre au gré des saisons, respirer l'air, boire l'eau, goûter le fruit et s'abandonner à leurs influences respectives » (Thoreau, 2022 : 93). « La nature fait de son mieux à chaque instant pour que nous nous sentions bien. Elle n'a pas d'autre raison d'exister. Ne lui résistez pas » (Thoreau, 2022 : 94). Cette phrase est-elle à votre avis de Henry David Thoreau, Yann Toma, de Frans Krajcberg, de Sarah Sze ou d'Olafur Eliasson ? Peu importe me direz-vous car elle respire le bon sens.

7. Du rhizome au tout-monde

Dans une approche du sensible dans l'objectif d'un renouvellement des idées et de la culture, la philosophie de la relation, formulée par Edouard Glissant s'inscrit parfaitement, notamment dans cet attachement à vouloir « dire la beauté fragile du monde » (Wald Lasowski, 2022 : 9) pour reprendre les mots de Aliocha Wald Lasowski. La pensée, l'écriture et la parole de Glissant cheminent en rhizome faisant écho à celle de Gilles Deleuze. La crise de la Covid 19, nous a appris à penser notre monde avec ce virus. Nous avons tous entendu qu'il fallait désormais vivre avec ce virus. Faire rhizome, c'est donc aussi vivre avec. Comme le rappelle Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Nous faisons rhizome avec nos virus, ou plutôt nos virus nous font faire rhizome avec d'autres bêtes » (Deleuze, Guattari, 1976 : 32-33). C'est la même chose avec les œuvres d'art, elles font rhizome avec le monde. Elles ne sont pas une image du monde, elles assurent une déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation de l'œuvre d'art, qui elle-même, à son tour se déterritorialise dans le monde. Ou plutôt dans ce monde, celui-ci, celui d'un après confinement. On peut s'imaginer que les choses vont changer, que cette crise devienne une chance ou un point de départ pour un nouveau monde. Tenter de développer des initiatives locales, avoir des pratiques plus humaines, être plus juste.

Le changement, c'est aussi le retour à une austérité, quitte à empirer les situations. Nous étions habitués au silence, les rues vides nous faisaient prendre conscience de l'espace qui nous entoure. Nous devons nous réhabituer à être poussé, bousculé, à esquiver, à reprendre une place qui n'est pas forcément la

nôtre. Nous étions habitués à douter, à repenser notre place, à être plus juste. Alors nous faisons le choix de retérioriser notre monde.

Pour commencer ou plutôt recommencer, nous pouvons considérer les œuvres d'art comme un nouveau départ, celui de repenser notre relation au monde, celui qui nous entoure. Quoi qu'il en coûte - car il en coûte - les artistes ont pendant cette crise, continué à travailler, à créer, proposant des œuvres pour ses contemporains, afin d'être au plus juste. Lors d'une conférence sur l'art en juin 2010 au Centre Pompidou Metz, Édouard Glissant précise : « La fixité est d'autant plus belle que le tremblement par-dessous anime la vie d'une matière, qui est celle du monde » (Glissant, 2011 : 16). Cette politique de la relation nous la retrouvons dans le travail de Yann Toma où la relation générée par l'énergie des pédaleurs au grand palais, retransmise symboliquement au Japon. Une mise en interaction des peuples qui évoque ce que Patrick Chamoiseau dira du « Tout-monde » d'Édouard Glissant qui est une « mise en interaction, accélérée, des peuples, des cultures, des hommes, des traditions, etc. [...] cela change tout, nous sommes obligés aujourd'hui, quel que soit l'endroit dans lequel nous vivons, [...] nous sommes forcés de tenir compte des autres langues, des autres cultures, des autres positions, des autres traditions. Nous avons quitté les anciens absolus » (Chamoiseau, 1998).

8. Développement et réparation

Incontestablement, le tournant d'une relation artiste, spectateur et nature a lieu en 1982 au moment où Joseph Beuys organise, lors de la documenta 7 à Kassel, une opération où il plante 7000 chênes aux côtés d'un bloc de granit. Cette opération durera plusieurs années, monopolisant la ville entière et ses habitants. Ce vaste chantier de plantations de 7000 chênes est ici une opération de réparation. Paul Ardenne rappelle : « cet acte réparateur, preuve a posteriori de son bien-fondé, a connu une suite au début des années 2000 » (Ardenne, 2018 : 123). En 2006, les artistes Ackroyd et Harvey tombent sur les 7000 chênes plantés vingt-quatre ans plus tôt par Beuys. Ces deux artistes vont collecter les glands produits par ces chênes, ils les mettent en pots, à Londres, les cultivent et les replantent au fil de leurs voyages. La « réparation engendre la réparation » (Ardenne, 2018 : 123). Bruno Latour propose de remplacer le mot développement par celui d'enveloppement. Pour le sociologue, anthropologue ce terme de développement mène droit dans le mur, « si ce n'est au-delà des limites planétaires du système terrestre » (Latour, Schultz, 2022). Le développement est vu par Latour comme un « horizon politique et économique a eu pour conséquence de pousser un lien irréaliste entre la politique, les hommes et leurs conditions matérielles écologiques d'existence ». L'enveloppement au contraire permettrait de reconstruire un lien

intégrant nécessairement « les organisations des sociétés avec leurs moyens de subsistance terrestres ». Ce lien l'artiste Frans Krajcberg l'a non seulement établi mais il le transmet à travers ses œuvres. Il ne s'agit pas d'un retour en arrière mais au contraire d'aller de l'avant en intégrant, en englobant « continuellement nos horizons et nos modes de subsistance dans un souci des conditions d'habitabilité » (Latour, Schultz, 2022). Reconstruire en intégrant ou réintégrant les modes de subsistance terrestre n'est-il pas d'un côté le projet de Joseph Beuys avec ses 7000 chênes ? Ou encore celui de Frans Krajcberg qui proche et émerveillé par la nature propose de travailler avec elle. N'est-ce pas le projet de Dynamo-Fukushima de Yann Toma qui ici réparer symboliquement et participer à réellement l'enveloppement ? N'est-il pas non plus le projet de Sarah Sze et de ses mondes où les matériaux utilisés, si divers soient-ils, entrent en connexion entre eux et avec le spectateur ?

9. Accélérer ou décélérer ?

Après la crise épidémique planétaire de la Covid 19, nous espérons assister à une décélération de la production. Mais la période contemporaine est dans son ensemble dans une logique d'accélération. Mais cette accélération ne serait-elle pas une manifestation d'individualisme ? Comment dès lors faire monde ensemble ? Si l'écosystème de l'art est un bon révélateur du monde actuel, où en sommes-nous ? Que devons-nous faire : accélérer ou décélérer ? Que devons-nous faire œuvrer ou désœuvrer ?

Nous avons vu apparaître récemment dans la pensée contemporaine, le manifeste *#accelerate* de Nick Srnicek et Alex Williams en 2013. Ce manifeste, fondé sur l'accélérationnisme, réactive l'idée du progrès. Les auteurs de ce manifeste écrivent que ralentir n'a pas de sens. Hartmut Rosa l'interprète comme « une critique du « slow » : manger lentement, penser lentement, vivre lentement » (Rosa, 2022 : 22). Comme le remarque Rosa, « la majorité des mouvements *slow* sont très occasionnels. Par exemple, samedi soir, on fait de la *slow food*, on cuisine lentement, mais tout le reste de la semaine on vit dans la précipitation » (Rosa, 2022 : 22). L'autre grief est « que la lenteur n'est pas une vertu en soi, elle n'est pas souhaitable » (Rosa, 2022 : 22). Ainsi une connexion internet lente n'est pas forcément ce qu'il a de mieux, ou l'arrivée lente des secours n'est pas souhaitable². Mais comme le souligne justement Rosa, « l'accélération ne devient un problème qu'à partir du moment où nous ne pouvons plus nous approprier les choses, lorsque nous ne pouvons plus entrer en résonance avec le monde » (Rosa, 2022 : 23). Ainsi il apparaît que les adeptes de la lenteur ne cherchent pas la lenteur mais à entretenir une autre relation au monde. Mais chez les accélérationnistes, ce qui fait bonne chose l'est surtout sur le plan technique. Rosa décèle une erreur

chez les adeptes de L'accélérationnisme, « c'est l'acceptation sans réserve de la technique » (Rosa, 2022 : 24). Rosa développe avec son concept de résonance l'idée d'essayer de rendre le monde plus accessible au lieu de vouloir le mettre sous contrôle. Rosa évoque aussi la force de l'art qui est « devenu - presque en même temps que la nature et de façon très semblable - la sphère de résonance peut-être la plus importante de la modernité » (Rosa, 2018 : 435-436). La capacité religieuse se trouve substituée par la capacité esthétique en tant qu'exigence collective. Ainsi « la résonance esthétique devient ainsi un champ d'expérimentation où se pratique l'assimilation de différents modèles de relation au monde » (Rosa, 2018 : 445). Il s'agit d'œuvrer dans une relation au monde. Ce monde peut être l'œuvre elle-même comme avec Sarah Sze, où l'installation plonge le spectateur dans un monde qui est le sien ou celui qu'il se fait. Un axe de résonance est formé par une connexion d'un dedans et d'un dehors. Quelle est la relation au monde formée par une œuvre d'art ? « Les relations de résonance viennent de la capacité d'une œuvre à toucher son destinataire » (Rosa, 2018 : 447), nous rappelle Rosa.

La relation résonante entre artistes et spectateurs détermine la forme de l'œuvre. Il en est ainsi avec *Dynamo-Fukushima* de Yann Toma où la relation œuvre-spectateurs, active et détermine la forme de cette œuvre. Chez Sarah Sze, le spectateur détermine aussi la forme de l'œuvre même si l'artiste à prédéterminer cette rencontre. Dans le cas de Frans Krajcberg, la relation spectateur œuvre est donnée par la relation du spectateur avec la nature elle-même. C'est sous forme d'affect. Cette relation fonctionne selon un mode Deleuzien, « c'est-à-dire un rapport complexe de vitesses et de lenteurs, et un pouvoir d'affecter ou d'être affecté » (Sauvagnargues, 2005 : 66). Mais la forme d'interaction résonante réussie « c'est lorsque nous sommes prêts à écouter la voix de l'autre, et à rendre la nôtre plus perceptible » (Rosa, 2022 : 34). En ce sens, les interactions résonantes chez Yann Toma Sarah Sze et Frans Krajcberg sont des réussites. Réinventant des modes de vie en commun, c'est-à-dire de l'éthique au sens étymologique du terme mais aussi en son sens pratique. Hartmut Rosa pose surtout la question de savoir qu'est-ce qu'une vie bonne ? Quand avons-nous fait l'expérience d'une vie réussie ? Nous devons, au contraire, nous dit Hartmut Rosa, « entretenir une autre relation au monde ... ne reposant pas sur une chosification. Il s'agit au contraire de rendre de nouveau le monde capable de parler » (Rosa, 2022 : 26).

Rendre de nouveau le monde capable de parler, c'est aussi tenter de le phraser et de faire en sorte que le monde phrase et se re-phrase. Il s'agit bien là, à travers des œuvres d'art, de savoir quel type de liens aux autres et au monde nous avons besoin. Il s'agit de savoir quel type de lien et de relation nous entendons avoir aujourd'hui afin de construire un monde vivable à l'avenir.

Bibliographie

- Ardenne, P. 2018. *Un Art Écologique, Création plasticienne et Anthropocène*. Bruxelles : Éditions Le Bord de l'eau, coll. « La Mulette ».
- Bachelard, G. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, collection Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- Barthes, R. 1966. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8.
- Conte, R. 2011. *Esthétiques du pire*. Paris : éd. Linéart.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1976. *Rhizome, Introduction*. Paris : éditions de Minuit.
- de Sardan, O. 1988. « Jeu de la croyance et « je » ethnologique : exotisme religieux et ethno-égo-centrisme ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 28, n° 111-112.
- Didi-Huberman, G. 2019. Phénoménologie du regard et poétique de l'image. Entretien. In : Wald Lasowski, A. *Panorama de la pensée d'aujourd'hui*, tome 2. Paris : éd. Pocket, coll. « Agora », p. 537.
- Glissant, E. 2011. Le risque total est de l'enfermement et de la fixité. In : Conte, R. 2011. *Esthétiques du pire*. Paris : éd. Linéart.
- Ingold, T. 2013. *Marcher avec les dragons*. Paris : Éditions Zones Sensibles.
- Jamouillé, L. 2020. *Sarah Sze*, revue *Zéro Deux*.
- Krajcberg, F. 1992. *L'Homme du vert*. Paris : Galerie Charles Sablon.
- Latour B., Weibel, P. 2020. *Critical Zones, The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe : ZKM.
- Latour B., Schultz, N. 2022. *Mémo sur la nouvelle classe écologique*. Paris : La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond ».
- Noce, V. 2011. « Au Grand Palais, le coup de pédale de Yann Toma pour le Japon ». *Libération*, 16 septembre 2011.
- Noce, V. 2014. Interview, Olafur Eliasson « L'art est plus puissant que tous les signes du temps ». *Libération*, 5 décembre 2014.
- Rosa, H. 2018. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Paris : ed. La découverte.
- Rosa, H. 2022. *Accélérons La Résonance ! Entretiens avec Nathanaël Wallenhorst*. Paris : Le pommier.
- Restany, P. 1992. L'Homme du vert. Une fable ou plutôt un apologue dédié à mon ami Frans Krajcberg. In : Krajcberg, F. *L'Homme du vert*. Paris : Galerie Charles Sablon, p. 7.
- Restany, P., Krajcberg F., Baendereck, S. 1978. *Manifeste du Naturalisme Intégral ou Manifeste du Rio Negro*, non paginé.
- Restany, P., Krajcberg F., Baendereck, S. 1978. *Amazonie : Nature Intégrale*, non paginé.
- Sauvagnargues, A. 2005. *Deleuze et l'Art*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Stiegler, B. 2018. Postface, l'art dans la situation post-véridique et le nouveau conflit des facultés noétiques dans l'Anthropocène. In : Ardenne, P. *Un Art Écologique, Création plasticienne et Anthropocène*. Bruxelles : Éditions Le Bord de l'eau, coll. « La Mulette ».
- Thoreau, H. T. 2022. *Myrtilles. La beauté des petites choses*. Paris: Rivages poche.
- Wald Lasowski, A. 2019. *Panorama de la pensée d'aujourd'hui*, tome 2. Paris : éd. Pocket, coll. « Agora ».
- Wald Lasowski, A. 2022. *Sur l'épaule des Dieux. Les Arts d'Édouard Glissant*. Paris : Les Impressions nouvelles.

Sitographie [sites consultés le 04 juin 2022]

- Bürklein, C. cité dans
<https://www.floornature.com/blog/ice-watch-paris-by-olafur-eliasson-for-paris-cop21-11188/>
 Chamoiseau, P. « Patrick Chamoiseau parle de la notion glissantienne de « Tout-monde » » (Voyage au pays du Tout-monde, RFO, 1998). <http://www.edouardglissant.fr/toutmonde.html>

Ólafur Eliasson, #IceWatchParis, communiqué de presse, 26 novembre 2015, p. 3.
<https://icewatchparis.com/>

Kyi Ichida, *Dynamo-Fukushima*, in Japonaode, 11 septembre 2011, <http://japonaide.org/2011/09/dynamo-fukushima-fr/>

Ingold, T. « Culture, nature et environnement », *Tracés*. Revue de Sciences humaines, mis en ligne le 21 mai 2014.

Sze, S. citée dans Marc Pottier, « Les écosystèmes de Sarah Sze modélisent la complexité du réel », 16 mars 2021, <https://singuliers.fr/culture/les-ecosystemes-de-sarah-sze-modelisent-la-complexite-du-reel>

Notes

1. Olafur Eliasson: In Real Life. Musée Guggenheim de Bilbao, Espagne. 14 février 2020 - 4 avril 2021.
2. Nous constatons ici une légère différence avec Thoreau.