



HAL
open science

Objets-environnements, des interfaces biomimétiques entre arts plastiques et design, en France, de 1993 à nos jours

Aurélie Michel

► **To cite this version:**

Aurélie Michel. Objets-environnements, des interfaces biomimétiques entre arts plastiques et design, en France, de 1993 à nos jours. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, 2012. Français. NNT : 2012LORR0420 . tel-02074225

HAL Id: tel-02074225

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02074225v1>

Submitted on 5 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

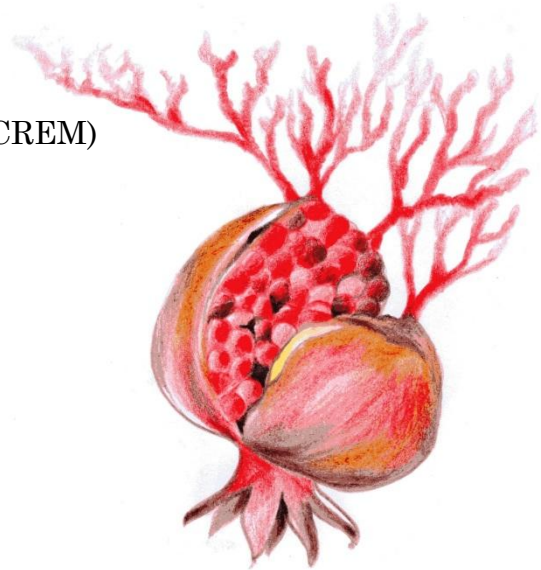
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Aurélie Michel

Thèse en Arts Plastiques

Centre de Recherches sur les Médiations (CREM)
École doctorale PIÈMES
Université Paul Verlaine-Metz



*Objets-environnements, des
interfaces biomimétiques entre
arts plastiques et design,
en France, de 1993 à nos jours*



Dirigée par Sylvie Dollet-Thiéblemont
Co-dirigée par Claire Lahuerta
Soutenue le 7 décembre 2012



Aurélie Michel
Thèse en arts-plastiques
Centre de Recherches sur les Médiations (CREM)
École doctorale PIÈMES
Université Paul Verlaine-Metz

Objets-environnements, des interfaces
biomimétiques entre arts-plastiques et design,
En France, de 1993 à nos jours

Dirigée par Sylvie Dollet-Thiéblemont
Co-dirigée par Claire Lahuerta
Soutenue le 7 décembre 2012

Remerciements

Je remercie toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce travail, en particulier les artistes, designers et institutionnels, qui ont bien voulu se prêter au jeu des entretiens, ainsi que les membres de ma famille et les amis qui m'ont toujours encouragée à poursuivre dans cette voie.



Sommaire

<u>REMERCIEMENTS</u>	4
<u>INTRODUCTION : POUR UNE MORPHOGENESE DE L'ŒUVRE</u>	7
<u>1. GENERATION, LA METHODE « NATURALISTE » COMME FABRIQUE DE L'OBJET</u>	29
1.1. LA COLLECTE DANS LE PROCEDE ARTISTIQUE : UNE SURVIVANCE DE LA SERIE DIFFERENCIEE	31
1.2. PRATIQUE DE L'HERBORISATION DANS LA CREATION DE L'ŒUVRE (PONCTION-OBSERVATION-CONCEPTION)	46
1.3. L'ŒUVRE CROISEE, UNE REAPPROPRIATION DE L'ART DU TAXIDERMISTE	65
1.4. LA PETRIFICATION OU LE PASSAGE DU VIVANT A L'INERTE	84
<u>2. LA FABRIQUE DE PRATIQUES INTERSTITIELLES</u>	108
2.1. CREATION D'OBJETS-TEMOINS : DE LA VIE A L'ŒUVRE	109
2.2. DETOURNEMENT DU SAVOIR-FAIRE DES ANIMAUX CONSTRUCTEURS	137
2.3. BOURGEONNEMENTS : L'ECLOSION DU MOTIF	157
2.4. LA BOUTURE : PLANTER L'ŒUVRE	188
<u>3. LA NATURE MISE EN SCENE</u>	218
3.1. LA CAPTURE : LEURRER PAR LA PRATIQUE DE L'IMITATION	219
3.2. EXTERIORISATION DE LA FORME AUTOUR DE L'OBJET	242
3.3. L'ARCHETYPE, PIECE ORIGINELLE ADAPTEE A L'HOMME	265
3.4. RENAISSANCE DU CABINET DE CURIOSITES DANS LES FORMES CONTEMPORAINES DE LA CREATION	285
<u>4. BASCULEMENT DE L'OBJET DANS LE VIVANT</u>	313
4.1. TYPOLOGIES CREEES PAR LE DECALAGE	314
4.2. L'OBJET ET LE CORPS, DEUX SYSTEMES PHYSIOLOGIQUES	338
4.3. RESEAUX ANATOMIQUE ET ORGANIQUE : DU CORPS A L'ŒUVRE-ENVIRONNEMENT	367
4.4. LA SPECTACULARISATION DE L'OBJET	399
<u>POINT D'ORGUE : L'ORGANICITE DE L'OBJET</u>	416

TABLE DES IMAGES	428
BIBLIOGRAPHIE	432
ANNEXES	448
ANNEXE 1	448
ANNEXE 2	457
ANNEXE 3	464
ANNEXE 4	471
ANNEXE 5	475
ANNEXE 6	483
ANNEXE 7	487
ANNEXE 8	488
ANNEXE 9	495
ANNEXE 10	499
ANNEXE 11	500
ANNEXE 12	505
ANNEXE 13	506
ANNEXE 14	511
ANNEXE 15	517

INTRODUCTION : Pour une morphogenèse de l'œuvre

« Ainsi pour trouver, à côté des formes et des décors nouveaux, les symboles d'un art neuf, il suffira de regarder autour de soi, de chercher à savoir, d'étudier et d'aimer ; car le symbole jaillira spontanément chez le décorateur de ces forces combinées : l'étude de la nature, l'amour de son art et le besoin d'exprimer ce qu'on a dans le cœur¹. ».

Cette phrase d'Emile Gallé (1846-1904), chef de file de l'École de Nancy condense le programme artistique du mouvement créé en 1901 et formant « l'Alliance Provinciale des Industries d'Art », dont le mot d'ordre peut se résumer de cette manière : puiser son inspiration dans la nature, génératrice d'un vaste répertoire de formes sensées renouveler la production de meubles et d'objets d'art. L'union de l'art et de la nature prend ses racines bien avant l'Antiquité et pose très tôt la question d'une confrontation entre ce qui « se produit » (nature) et ce qui « se fabrique » (artefacts). Les pratiques d'imitation et de fonction purement reproductrice de l'art sont vite transcendées par une production artistique, qui envisage l'œuvre comme un prolongement de la fabrique naturelle : une création autonome en somme. Pour Platon², l'art est une imitation dangereuse, puisqu'elle copie le monde des apparences et procède à une double tromperie : La forme première, l'*eidōs*, idée initiale est copiée par l'objet que fabrique l'artisan. L'image artistique reproduit cet objet. En ne voyant dans l'art qu'une reproduction futile, Platon ne fait que le définir d'un point de vue technique, laissant de côté sa dimension sensible et esthétique. L'évolution de l'art démantèle ce raisonnement, dans le sens où les œuvres, même si elles s'inspirent d'éléments tangibles ont de plus en plus tendance à s'exposer comme des mondes singuliers, construisant leur propre réalité. Le concept de *mimesis*

¹ Emile Gallé, 1908, *Ecrits pour l'art – Floriculture Art Décoratif – Notices d'exposition (1884-1889)*, Paris, Jeanne Lafitte, 1998, p. 225.

² Platon, 2002, *La république*, livre X, Paris, Les Belles Lettres.

La *mimesis* est mise en scène dans un dialogue entre Socrate et Glaucon.

évolue donc au regard de ce lien qui unit l'art et la nature. Cette transformation progressive provient des métamorphoses qui ont lieu au sein même de la définition de « nature ». Depuis Aristote, jusqu'aux conceptions mécanistes de Descartes, la nature est envisagée uniquement comme une fin, c'est-à-dire par rapport à sa fonction. Mais l'avancée subie par les sciences et notamment les progrès de la médecine modèle la manière dont la nature va être appréhendée. Au XVII^e siècle, le refus radical de la finalité entraîne une nouvelle définition de celle-ci, selon sa structure ; c'est ainsi que Descartes, dans le *Traité de l'homme* (1648) compare l'être humain à une machine, exprimant ainsi cette comparaison :

« Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre que Dieu forme tout exprès pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible, en sorte que non seulement il lui donne au-dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire [...]»³.

En effectuant cette analogie entre l'homme et la machine, Descartes souligne l'importance du fonctionnement interne du corps. La fouille anatomique répond au désir de percer les mystères de la nature, difficilement saisissables. Denis Diderot (1713-1784) met l'accent sur ce caractère mouvant, protéiforme, en qualifiant la nature de « femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements laissant échapper tantôt une partie, tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité de connaître un jour toute sa personne⁴. ». Cet aspect changeant, voire transitif est une caractéristique qu'on retrouve facilement dans l'œuvre d'art. Il suffit d'observer la production de l'artiste italien Giuseppe Penone, pour s'en convaincre. Son travail questionne la relation de l'homme à la nature à travers cet intermédiaire qu'est le temps. La nature est marquée par une série de cycles, qui voit ses composantes disparaître, puis se renouveler. Les œuvres de Penone montrent la force proliférative et reconstructrice du végétal, comme c'est le cas dans *Sentier de Charme* (1986) : un

³ « Partie philosophique du traité de l'homme », in Adolphe Garnier, 1835, *Œuvres philosophiques de Descartes, Tome III*, Paris, Librairie classique et élémentaire de L. Hachette, p. 27.

⁴ Diderot, 1753, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Paris, Flammarion, 2005, p. 69.

arbre pousse au centre d'une sculpture, silhouette évidée ; bientôt, il la recouvrira entièrement l'emprisonnant dans ses entrelacs de branches et de feuilles. La nature est ambivalente : elle possède une face visible et une face dissimulée, microscopique, imperceptible à l'œil nu. Comme le souligne Etienne Souriau, « L'art est souvent défini dans sa relation à la nature⁵. », nature qui se manifeste sous l'apparence de ces trois règnes : animal, végétal et minéral ; les deux premiers étant considérés comme des règnes vivants, alors que le dernier est inerte⁶.

La catégorisation de la nature repose donc sur une scission, qui de prime abord empêche toute communication entre ces diverses parties. Or, cette scission n'a pas toujours été aussi évidente, car l'étude de l'histoire naturelle notamment de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance se basait souvent sur des observations imparfaites, voire fantaisistes. C'est ainsi que certains animaux marins, comme le corail, l'éponge ou l'anémone de mer vont être longtemps considérés en tant que classe intermédiaire, situés entre plantes et animaux. Cette catégorie est celle des *zoophytes*, ou « plantes-animaux ». Ils sont évoqués par Aristote dans son *Histoire des animaux*. Le Stagirite insiste sur la transition entre plantes et animaux, visible à travers cette classe « bâtarde » des *zoophytes* :

« Et le passage des plantes aux animaux est continu, comme on l'a dit auparavant. En effet, on serait bien embarrassé de dire de certains animaux marins s'ils sont plutôt *animal* que *plante*⁷. ».

Dans *Les parties des animaux*, il évoque également la catégorie interstitielle des *zoophytes* : « Quant aux êtres que l'on appelle orties de mer ou actinies, ce ne sont pas des testacés ; ils sortent des classifications admises et leur nature tient le milieu entre le végétal

⁵ E. Souriau, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige, p. 1116.

⁶ Voir à ce sujet, Hervé Brunon, Monique Mosser et Daniel Rabreau, 2004, *Les éléments et les métamorphoses de la nature : imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e et XVIII^e siècle*, Bordeaux, William Blake and Co, p. 88 :

« [...] : historiquement, les trois grands règnes définis par la biologie sont le règne animal, le règne végétal et le règne minéral, c'est-à-dire deux règnes qui supposent l'appartenance à un « mouvement vital », et un troisième qui n'est plus décrit comme tel aujourd'hui, parce qu'il exclut la vie. ».

⁷ Aristote, J. Bertier trad., « Les modes de vie des animaux », in *Histoire des animaux*, Livre VIII, chapitre premier, Paris, Gallimard, 1994, p. 413.

et l'animal⁸. ». L'idée de phases et de catégories transitionnelles apporte un sens supplémentaire au lien qui unit l'art à la nature. En effet, on remarque que de nombreuses productions qui puisent leur inspiration dans la nature et qui jouent justement de ce passage fertile entre les règnes sont elles-mêmes situées à la frontière entre deux disciplines, notamment l'art et le design. La production du designer textile Tzuri Gueta, dont nous étudierons les mécanismes en détail, fonctionne sur ce mode intermédiaire, clairement exprimé par les processus de fabrication et les matières intervenant dans la production d'accessoires amorcée en 2005. Il fait breveter la technique expérimentée dans le domaine de la haute-couture, sous le titre « injection de polymères dans les matières ajourées » et crée sa propre marque « Silka Design », enrichie chaque année de nouveaux modèles. S'inspirant des formations naturelles comme le corail, la rose des sables ou les feuilles de cactus, il réalise des colliers, sacs, bracelets, bagues, broches et boucles d'oreille.



Image 1 : Tzuri Gueta, bracelet Cactus, 2009, *Silka Design*

⁸ Aristote, *Les parties des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 121.

Il ne faut pas considérer ces objets comme de simples parures. En effet, celui qui les porte accepte de greffer l'univers des accessoires à son propre corps. Ce type de création extrêmement singulière tend à apporter un éclairage nouveau sur la définition de l'objet d'art, qui se situe désormais à la frontière de deux « fabriques » différentes. La collision des disciplines ne peut qu'apporter de nouvelles manières de les envisager et de les pratiquer dans chacun de leur domaine respectif.

Les productions qui prennent leur source dans la nature s'expriment de trois façons différentes : les créateurs peuvent alors extraire les formes des éléments naturels, afin d'insuffler à leurs objets une morphologie qui mêle la primitivité, l'animalité à l'usage domestique. C'est le cas de la collection de meubles et objets *Natura design magistra* (2010) conçue par la designer néerlandaise Hella Jongerius pour la galerie Kréo (Paris). D'autres productions relèvent d'un protocole de fabrication dérivé des mécanismes naturels comme le camouflage, la capture ou le recouvrement, qui assurent la reproduction, la protection et la prolifération des espèces. Les fourreaux-bijoux de l'artiste français Hubert Duprat fabriqués par des larves de Phrygane (1980-1997) en sont un exemple magistral. Enfin, les créations qui s'apparentent à des prolongements de la nature peuvent mêler les deux modes de conception évoqués précédemment : à la fois un emprunt aux formes naturelles, mais aussi la transcription plastique des stratégies de survie. Le travail de Patrick Veillet, designer d'objets et d'accessoires correspond parfaitement à cette double orientation. Ses extensions de doigts et de bouche « Caméléon » sont non seulement des évocations très réalistes des appendices d'insectes, mais elles transmettent également au corps de celui ou celle qui les porte une apparence animale.

Au regard de ces différentes manières de procéder des créateurs qui s'inscrivent dans un entre-deux de l'art et du design, relayé par l'utilisation du caractère transitionnel de la nature, on peut s'interroger sur le sens de ces pratiques et les répercussions qu'elles peuvent avoir dans la manière

d'appréhender l'objet au sein des disciplines artistiques. Il faut pour cela partir des « animaux-plantes » que représente la classe des *zoophytes*, qui nous permettent d'avoir un point d'ancrage solide dans l'histoire naturelle. On peut d'ailleurs se demander si à l'instar des zoophytes, « [...] êtres qui ne sont ni du règne animal, ni du règne végétal, mais qui en forment un troisième, participant de l'un et de l'autre, [...] »⁹, il existe un type d'objet inclassable, à la frontière entre Arts Plastiques et design, remettant en cause le processus dichotomique de la pensée, ainsi que la manière de considérer l'objet plastique, surgissant sous un angle nouveau. Alors que nous pensons les choses et notamment l'œuvre d'art selon un système de catégories closes, l'ouverture des disciplines entraînant des rencontres improbables, suggère des processus de création empruntés à des domaines différents, qui vont dynamiser la production des objets d'art et de design. Comme le souligne Georges Perec dans son ouvrage *Penser/Classer* :

« [...], nous voulons croire qu'un ordre unique existe qui nous permettrait d'accéder d'emblée au savoir ; au nom de l'insaisissable, nous voulons penser que l'ordre et le désordre sont deux mêmes mots désignant le hasard. Il se peut aussi que les deux soient des leurres [...] »¹⁰.

Nous avons tendance, pour remédier au tumulte du monde, à cloisonner notre pensée, ayant recours au classement, à l'inventaire, qui rend palpable et accessible ce qui nous échappe. Malgré tout, le classement possède le mérite de constituer une trace et permet la conservation de ce qui a été découvert et formulé. Il n'écarte d'ailleurs en aucun cas les intermédiaires ; bien au contraire, dans certains cas tels que celui des *zoophytes*, il valide et consolide le caractère transitionnel des éléments. Il cherche alors à nommer, à catégoriser et à définir l'indéfinissable. Si le lien entre art et design est d'autant plus sensible dans les productions qui font appel aux mariages des règnes de la nature, c'est justement parce que l'objet porte l'empreinte d'une fabrique de l'interstice, soulignée par la forme. En effet, la forme semble asseoir cette liaison, en faisant apparaître

⁹ Pline l'ancien, E. de Saint Denis trad., 1955, *Histoire naturelle*, livre IX « Des animaux marins », Paris, Les Belles Lettres, p. 84.

¹⁰ Georges Perec, 1985, *Penser/classer*, Paris, Seuil, 2003, p. 41.

visuellement les marques de ces différentes métamorphoses. L'objet laisse alors voir les fragments hétéroclites qui le composent et le spectateur, dans un exercice d'effeuillage, peut détacher les diverses strates résultant des étapes de fabrication. La table basse « tortue » (Collection *Natura design magistra*, 2009) d'Hella Jongerius est conçue sur ce principe : les multiples couches de résine colorées et de bois qui constituent la tortue lui donnent un aspect minéral et oriente le regard vers le principe de fouilles géologiques.



Image 2 : Hella Jongerius, table « tortue », Collection *Natura design magistra*, 2009
Résines de différentes couleurs, dimensions de la tortue : 114 × 85,2 cm

La nature, ses principes comme ses accidents élaborent un support fondamental de combinaison entre l'art et le design. Dans la préface du *Methodus plantarum* (1682)¹¹, John Ray, naturaliste anglais signale les écueils de toute classification botanique, car elle ne peut intégrer l'ensemble des plantes dans leur diversité. Les cas d'individus « anormaux » ou « monstrueux », par exemple n'entrent pas dans les critères de classement d'une espèce, ils représentent des types à part. Le statut incertain des genres intermédiaires entre deux règnes marque le caractère transitionnel de la nature, mais surtout sa propension à leurrer, en adoptant, comme dans le cas du corail des allures végétale et minérale pour ce qui est en réalité animale. D'ailleurs si on analyse l'étymologie du terme « botanique », qui décrit la science ayant pour but l'étude des végétaux, on constate que son origine est animale : « *boton*, en grec ancien, était la bête d'un troupeau, dont *botanê* désignait le fourrage¹². ». On comprend donc bien de quelle manière la nature et ses objets participent à cet art du mélange, qui complexifie sa compréhension et ramifie sa terminologie.

De quelle manière peut-on caractériser cette nature ? Par rapport à notre sujet d'étude, la définition la plus pertinente que nous devons donner doit être entrelacée à la pratique de l'art, sans quoi elle n'aurait aucune résonance relativement à ce sujet. Dans l'introduction au livre II de *La physique* d'Aristote, L. Couloubaritsis explique que :

« Le terme grec *physis* est plus riche et plus essentiel que le terme français « nature », dont l'origine latine (*natura*) l'associe à « naître » (*nascor*), liant aussitôt la nature à la genèse des choses¹³. ».

La nature est donc un phénomène de croissance autonome. Elle est soumise à des cycles, qui règlent la naissance et la mort, dans un renouvellement perpétuel de la vie. Aristote procède à un examen de l'étymologie grecque de *physis*, qui

¹¹ John Ray, 1682, *Methodus plantarum* : « [...] en effet, la Nature (comme on a coutume de dire) ne fait pas de saut et ne passe d'un extrême à l'autre que par un intermédiaire. »

¹² F. Hallé, 1999, *Eloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*, Paris, Seuil, p. 21.

¹³ Aristote, L. Couloubaritsis trad., *Sur la nature, Physique II*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1991, P.6.

désigne selon lui un principe de croissance et de production des êtres et des choses, qui possèdent en eux la source même de leur développement. Et c'est justement par comparaison à l'art qu'il établit que les « étants naturels » enferment l'impulsion de leur croissance ; contrairement à la production artistique qui est entièrement guidée dans son processus de fabrication par la volonté de l'artiste/artisan¹⁴. Si les « étants naturels » naissent d'un principe qui les façonne depuis l'intérieur et leur donne cet aspect que nous connaissons, nous pouvons rallier la pensée de Jackie Pigeaud, lorsque ce dernier reconnaît le vivant comme « plastique », « apte aux modifications¹⁵ ». Plus intéressant encore, le même auteur aborde la question de la *mimesis*, en prenant appui sur un texte d'Hippocrate : *Régime, livre I*. Dans cet opus, le médecin grec cherche à montrer de quelle manière la technique imite la nature. La pratique du sculpteur y est abordée, notamment par rapport à l'adjonction ou à la soustraction de matière au cours du procédé de modelage. Par analogie, la technique du sculpteur, qui donne naissance à un corps est semblable à celle que subit le corps lorsqu'il se développe, renforçant les parties essentielles et s'affranchissant des autres. Au regard de cet exemple, Jackie Pigeaud tire la conclusion suivante : « *La technè reproduit la nature, mais sans que le technicien le sache. Si je reprends le cas du sculpteur, je dirai, [...].* » que « [...] c'est son activité de technicien, ajoutant et retranchant, mouillant, séchant et agrandissant, qui reproduit des procédés de la nature¹⁶. ». C'est exactement le propos qui sous-tend notre recherche, puisque la *mimesis* y est abordée par rapport à la question de l'acte de création, qui prend la forme d'un protocole construit à partir des mécanismes naturels. En effet, l'observation des systèmes végétaux, animaux et minéraux observés au sein de la nature donne lieu à une transposition de ces dispositifs au sein des arts plastiques.

La nature, dans sa relation à l'art définit la pratique artistique comme ce qui naît à partir de la réflexion et de la technique produisant un artefact. Cet objet

¹⁴ *Ibid.*, p. 44 (193a9 et 193a28)

¹⁵ J. Pigeaud, 1995, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, p. 107.

¹⁶ J. Pigeaud, 1995, *Op. Cit.*, p. 181.

résultant d'une production artificielle prend sa source dans les principes mêmes de la nature. Selon la pensée « naturaliste » l'objet né d'une production artistique ne peut subsister sans la vitalité qui le lie à la nature :

« C'est, [...], à la nature que l'artifice emprunte sa force : celle-ci seule permet à ses prolongements de vivre et de prospérer ; privée de toute attache naturelle, une production artificielle est réputée devoir périr, comme se flétrit la fleur arrachée de sa tige¹⁷. ».

Si l'on s'éloigne de cette conception « naturaliste » de l'art qui cherche à combler les défauts et les manques de la nature, on peut considérer l'œuvre et notamment celle qui fonde ses processus de création à partir des mécanismes naturels, comme un prolongement autonome de la nature. En d'autres termes, l'art cherche à donner naissance à une nature ancrée dans la réalité, mais qui, par l'utilisation de procédés techniques produit un monde en soi, lié à cette nature réelle par certains côtés et détaché d'elle par certains autres. L'effet produit sur le regardeur lorsqu'il observe ce type d'œuvre en prise avec la nature témoigne de cette dualité de l'objet. En effet, si nous prenons l'œuvre d'Hella Jongerius que nous avons évoquée notamment via la table basse « tortue », nous constatons immédiatement le mélange étrange entre l'aspect animal que représente la forme réaliste de la tortue et la domesticité de la pièce, qui par ses couleurs et matériaux adapte l'objet à l'espace intérieur, privé. L'impact généré par la pièce provient alors de ses caractéristiques familières, reconnaissables, mais, qui, transposées dans le domaine de l'objet utilitaire revêtent une apparence déroutante, inhabituelle.

Le travail d'Hella Jongerius est la manifestation parfaite de la combinaison de l'art et du design, qui s'exprime plus particulièrement, sur la scène actuelle, par le biais d'objets produits en très petites séries ou en pièces uniques. Ces pièces répondent à la tendance de ce que l'on appelle le « design de cimaises » ou « design-art », qui privilégie les objets et les meubles fabriqués selon des procédés

¹⁷ C. Rosset, 1973, *L'anti-nature*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 10.

artisans conçus dans des ateliers hautement perfectionnés, à l'aide de matières rares et précieuses. Ainsi, dans ce genre de pièce, où l'aspect esthétique est pensé dans ses moindres détails et parfois jusqu'à l'excentricité, la célèbre formule de l'architecte américain Louis Sullivan (1856-1924) « Form ever follows function¹⁸ » est entièrement remise en cause. En effet, avec ce type d'objet, c'est la forme qui prend le dessus, la fonctionnalité étant reléguée au second plan. Le mouvement s'amorce dans les années 1980, porté par les groupes Studio Alchimia et Memphis, fondés successivement en 1976 par Alessandro Mendini et les frères Guerriero et en 1981 par Ettore Sottsass¹⁹. En France, depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000, on voit fleurir, à Paris notamment, des galeries entièrement consacrées au design-art, telles que la galerie Domeau & Pérès, la galerie Kréo, ou la galerie Perimeter²⁰.

Il s'agit donc de comprendre ce qui préside à cette tendance et comment se définit l'objet au cœur de cette production singulière. Comme son nom l'indique le « design de cimaises » est aussi un design qu'on peut observer dans les musées et qui permet, à défaut de pouvoir acquérir ces pièces, qui restent très onéreuses, de s'y confronter et d'apprécier la virtuosité technique dont elles font preuve. Si l'on détache l'objet de sa production design, il peut se définir de la manière suivante : « ce qui existe en dehors de nous, mais est pensé par nous²¹ ». L'objet s'oppose alors au sujet, il est extérieur à lui. Il est une « chose matérielle inanimée²² », respectant parfaitement l'échelle humaine. En art, la production des ready-made²³, par Marcel Duchamp (1887-1968) entraîne une redéfinition totale de l'œuvre qui n'est désormais plus une représentation de l'objet, mais une présentation réelle de celui-ci. L'artiste procède donc à une véritable révolution, en libérant définitivement l'œuvre de son statut d'image et en consacrant le règne

¹⁸ « La forme suit toujours la fonction », 1896.

¹⁹ À travers cette production, les designers s'érigent contre la pression exercée par la société de consommation et reviennent à des objets extrêmement décoratifs, dont les matières et les couleurs se singularisent.

²⁰ Ces galeries sont respectivement fondées en 1996, 1999 et 2004

²¹ E. Souriau, 1990, *Op. Cit.*, p. 1134.

²² *Idem.*

²³ Tels que la *Roue de bicyclette* (1913), le *Porte-bouteilles* (1914) ou *Fontaine* (1917)

de l'objet. La définition donnée par François Dagognet résume assez bien la force d'impact du ready-made :

« [...] – un objet prosaïque et fonctionnel mais qui perd sa fonctionnalité, un objet bien réel et non plus son reflet, un objet qui n'a pas été fabriqué ni arrangé par l'artisan habile – [...]»²⁴. ».

L'objet manufacturé révèle son côté esthétique et de ce fait, est porté au rang d'œuvre d'art. Dans un processus similaire d'une perte de la fonction, l'objet issu du « design de cimaises » se rapproche donc de l'œuvre d'art, dont le but premier est de provoquer le dépaysement et de bousculer les habitudes. À partir du raisonnement de Claude Lévi-Strauss, formulé dans *La pensée sauvage*, nous pouvons établir une comparaison entre le « modèle réduit²⁵ » et l'œuvre d'art. Le « modèle réduit », parce que ses dimensions sont adaptées à l'échelle humaine, nous permet d'appréhender l'objet à la fois dans sa totalité et aussi, en le détaillant. La pièce est ainsi plus facilement manipulable et condense l'essence de l'univers représenté :

« [...] ; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil²⁶. ».

Cette idée résume la célèbre formule « le monde contenu dans une goutte d'eau ». N'est-ce pas le processus exact qui préside à toute œuvre d'art ? : créer un monde, qui condense ses parties et qui, en se présentant dans son intégralité, absorbe le spectateur.

Grâce à ce constat, à cette idée de « modèle réduit » nous pouvons donner naissance à la notion d'« objet-environnement » centrale à notre travail de recherche. L'« objet-environnement » est justement caractérisé par ses dimensions accessibles, qui vont permettre au regardeur de trouver un point d'accroche, pour se laisser absorber dans l'œuvre. Cet accroc, à l'instar de la petite déchirure faite

²⁴ F. Dagognet, 1992, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet d'art à l'art de l'objet*, Tours, Dis-Voir, p. 62.

²⁵ C. Lévi-Strauss, 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, p. 37.

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

accidentellement dans un tissu va fonctionner comme une faille, une brèche dans laquelle l'esprit peut s'engouffrer, invitant le corps à un voyage virtuel. L'objet est donc capable de générer une atmosphère, un milieu dont il plante le décor. Dans d'autres circonstances, sa forme va évoluer. D'objet à échelle humaine, manipulable, il déploie progressivement sa corolle et prolifère dans l'espace d'exposition, jusqu'à lui imposer son univers. La performance réalisée par l'artiste française Marie-Ange Guilleminot, au Louvre en 2004, lors de l'exposition *Contrepoint* élabore ce type d'objet. L'œuvre est d'autant plus intéressante que l'artiste la conçoit dans une sorte de prolongement, puisqu'elle commence à explorer la forme, en la développant comme un vêtement (1998), dans lequel son corps est emmitouflé ; puis elle agrandit sa structure jusqu'à la faire parvenir au stade d'architecture.



Image 3 : Marie-Ange Guilleminot, *L'oursin*, 2007, exposition « Contrepoint »
Musée du Louvre, diamètre : 12 m, vue de l'installation

Ici, le terme « environnement » associé à celui d'« objet » n'est donc pas à prendre dans son sens écologique²⁷ de protection des milieux naturels, de la faune et de la flore, mais bien dans un sens purement artistique de fabrication d'un univers instillé par l'œuvre. Il concerne également le lieu dans lequel l'œuvre est implanté, puisque le monde produit par l'objet et l'atmosphère présente dans le lieu en question s'interpénètrent. L'œuvre capable de générer un univers complexe, foisonnant, est déjà au centre des problématiques développées par l'art des années 1960 et notamment, aux États-Unis, à travers la pratique de l'assemblage. Ces « environnements » sont constitués d'objets utilitaires ou mis au rebut, qui forment des espaces en trois dimensions, débordent le cadre de la toile, dans une critique virulente de la société de consommation. Au même moment, l'artiste d'origine vénézuélienne Jésus-Raphaël Soto crée ses premiers « pénétrables », des installations constituées de fils métalliques ou de matières souples, vibrantes. La participation du spectateur met l'œuvre en mouvement, puisque ses déplacements font bouger les différents fils. L'installation est envisagée comme un « environnement », qui stimule les sens du spectateur.

La notion d'environnement, associée à celle d'objet, possède un sens très proche, puisqu'il s'agit également de transporter le regardeur au cœur d'une expérience sensible. Le sens du mot associé au terme design prend une orientation différente, puisque le design d'environnement est consacré à l'aménagement de lieux spécifiques, qui peuvent toucher la ville par exemple, pouvant alors englober la conception du mobilier urbain. Il s'agit donc de concevoir un espace, qu'il s'agisse de la sphère publique ou d'un lieu privé, dans lequel l'utilisateur se sente en adéquation totale avec son milieu. L'environnement est aussi la délimitation d'un champ particulier, qui suscite un certain nombre d'expériences. Dans son article intitulé *les frontières de la nature et du paysage*, Hélène Sirven définit le lieu comme un « environnement chaotique », un

²⁷ Développé dès les années 1970.

« champ²⁸ » où l'acte artistique et la force de l'espace s'entremêlent pour stimuler l'activation de l'œuvre. Dans le cadre de l'objet-environnement, c'est l'association de l'univers généré par l'objet et de la spécificité du lieu, qui provoque une immersion du spectateur.

Mais alors de quelle manière cette production d'un monde se manifeste dans l'objet design ? Puisque ce dernier tend à se confondre avec l'objet d'art, il en manifeste également les attributs. La dimension esthétique possède désormais une part importante de l'objet. Elle n'abolit pas pour autant la nécessité de l'usage et c'est justement à travers l'utilité, la fonction de l'objet, que le design peut lui aussi produire un monde singulier et le diffuser dans l'espace intime. C'est l'usager, en manipulant l'objet qui va déclencher l'implantation de cet univers et le laisser envahir le sien. Lorsque l'objet design est exposé dans un lieu public, la construction de l'atmosphère fonctionne exactement de la même manière que pour l'objet d'art.

L'étymologie du mot « design » lui donne un double sens qu'on retrouve dans la manière dont procède le designer pour concevoir son objet : provenant du latin *designare*, il signifie à la fois « dessiner, tracer » et « donner une représentation concrète ». Les homonymes « dessins » et « dessein » provenant de la même racine ont gardé ce sens particulier ; le premier marquant la phase préliminaire d'un projet, qui se conçoit d'abord sur le papier, avant de se construire en volume et le second évoque la formation du projet. Selon la définition donnée par Bruno Remaury, dans son article *Les usages culturels du mot design*, le terme renvoie à trois moments spécifiques qui déterminent son sens :

²⁸ Hélène Sirven, « Les frontières de la nature et du paysage », in D. Château, Herman Parret, Pere Salabert dir., 2007, *Esthétiques de la nature*, Paris, Publication de la Sorbonne, p. 172.

« [...] : le moment où l'on parle du design en tant que pratique (« c'est le design »), en référence à un objet (« c'est du design ») ou en tant que qualificatif de goût (« c'est design »)²⁹. ».

Le design est soumis à des impératifs, comme par exemple la constitution d'un cahier des charges ou la prise en compte des besoins et attentes du client. Il est donc habituellement exposé à une série de contraintes, bien loin de l'espace de liberté dont bénéficie le plasticien. La définition du critique d'art Raymond Guidot explique toute la complexité de la pratique du design, qui doit répondre à de nombreuses exigences :

« Le design caractérise la part de création qui, dans la conception d'un objet (ou système d'objets), assure la cohérence entre les impératifs techniques de fabrication, la structure interne de l'objet, sa valeur d'utilisation et son aspect³⁰. ».

Dans la conception du « design-art », le prototype qui sert habituellement de modèle, de premier exemplaire peut devenir lui-même œuvre d'art. Si l'on considère cette possibilité au regard du rôle tenu par la nature dans la production de formes et de modes de fabrications singuliers pour l'objet, la notion d'« animal-prototype³¹ » développée par Diderot apporte un éclairage supplémentaire à notre recherche. Ce principe permet d'aborder l'aspect transitionnel de la nature à travers le prototype, étape essentielle dans la conception d'un objet design. Pour Diderot, l'« animal-prototype » est un archétype, une sorte de patron universel dont sont dérivées toutes les espèces recensées dans le règne animal. Il possède donc exactement la même fonction que le prototype dans le domaine du design. La seule différence réside peut-être dans le fait que le prototype design est presque identique aux pièces qui vont être produites à partir de ce modèle. Le prototype peut être aussi utilisé en art, en sculpture, par exemple, où il sert à mouler plusieurs exemplaires à partir d'une même forme. Diderot emprunte cette

²⁹ Bruno Remaury, « Les usages du mot design », in dir. B. Flamand, 2006, *Le design, essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Regard, p. 100.

³⁰ Raymond Guidot cité dans l'article de Marie Pok, « Design et art : un mariage arrangé » in collectif, 2010, *Le fabuleux destin du quotidien*, Bruxelles, Musée des Arts Contemporains & Grand-Hornu Images, p. 205.

³¹ D. Diderot, 1753, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Paris, Flammarion, 2005, p. 68.

notion de « prototype » au Comte de Buffon (1707-1788), éminent naturaliste et biologiste, qui, dans son *Histoire naturelle* (1753) évoque dans la Nature la présence d'« : [...] un prototype général dans chaque espèce sur lequel chaque individu est modelé, mais qui semble, en se réalisant, s'altérer ou se perfectionner par les circonstances [...]»³². Il aborde ensuite l'exemple du cheval à la fois « modèle extérieur » et « moule intérieur » à partir desquels tous les chevaux sont produits. Le vocabulaire utilisé ici est bien celui des Beaux-Arts. Les outils de l'artiste sont divers pour donner une représentation adéquate de la réalité. Le modelage lui permet d'obtenir des formes types, qu'il va ensuite pouvoir mouler, puis « tirer en creux ». Il est alors question d'empreinte, puisque le modèle réalisé en négatif donne naissance à des formes moulées en positif. Que ce soit dans le travail de l'artiste ou dans l'œuvre de la nature, le prototype a donc une fonction de modèle, d'exemplaire type et idéal. Buffon explique, que malgré tout, les différents « tirages » réalisés à partir de cet archétype se sont progressivement transformés. Leurs formes, leurs caractéristiques ne sont plus exactement les mêmes, bien que l'armature générale reste commune à toutes les espèces d'un même genre.

Cette idée est particulièrement intéressante, car elle se rapproche de la démarche des créateurs qui s'inspirent de la nature. Même s'ils donnent une image stylisée des éléments qu'ils puisent à la source, on peut facilement reconnaître des attributs familiers et donc faire le lien avec cet univers particulier de la *physis*. Parce que ces artistes et designers jouent sur les mélanges, les croisements entre les règnes, ils nous obligent également à repenser notre manière catégorique de penser les choses. L'intermédiaire fonctionne comme un « système ouvert », multidirectionnel, qui décloisonne la réflexion. Edgar Morin en donne une définition pertinente dans son *Introduction à la pensée complexe* :

³² G. L. Leclerc de Buffon, 1753, *Histoire naturelle. Histoire des quadrupèdes, Tome I^{er}*, Paris, Librairie Stéréotype, 1799, p. 61-62.

« La notion de système ouvert s'ouvre, en effet, non seulement sur la physique, par la médiation de la thermodynamique, mais, plus largement, profondément sur la *physis*, c'est-à-dire sur la nature ordonnée/désordonnée de la matière, sur un devenir physique ambigu qui tend à la fois au désordre (entropie) et à l'organisation (constitution de systèmes de plus en plus complexes)³³. ».

C'est effectivement cet aspect changeant de la matière, intervenant dans les processus de création, qui nous permet d'appréhender l'objet dérivé des formes et des mécanismes naturels. Dans l'orientation même prise par la fabrication de certains artistes, on retrouve des manières de faire très proches de celles des naturalistes. Notre réflexion s'ouvrira sur ce point spécifique et caractéristique d'une pratique de création prolongeant la nature. Que ce soit dans les principes de collectes ou d'herborisation, les artistes cherchent à transcender la nature ; d'où la production de croisements étranges, qui interrogent le regard du spectateur. Les *Misfits* de l'artiste allemand Thomas Grünfeld sont ainsi conçus à partir de l'art du taxidermiste. Les combinaisons les plus étonnantes sont alors possibles, par l'emprunt de cette technique qui redonne l'apparence de la vie aux animaux morts.

Étant donné que ce type de production est entièrement fondé sur l'intermédiaire, l'étude des pratiques interstitielles permet donc de montrer de quelles manières l'union de l'art et du design s'articule à celle d'une fusion entre les règnes. Les artistes et designers usent alors de différents stratèges. Certains vont reprendre les grands principes mis en lumière par l'histoire naturelle, tels que la reconstruction de l'animal entier à partir d'une seule partie de son squelette ; C'est ce que prône le célèbre anatomiste français Georges Cuvier (1769-1832). D'autres créateurs détournent le savoir-faire des animaux constructeurs afin de le mettre au service de la production d'une œuvre. Ainsi, l'artiste français Hubert Duprat utilise les larves de trichoptères, insectes vivant dans l'eau, afin de construire de délicats tubes en or et pierres précieuses.

³³ E. Morin, 1990, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, p. 52.

Sachant que les artistes travaillent sur les formes de la nature et que celles-ci sont à l'origine d'une longue histoire du motif³⁴, le caractère éminemment décoratif des éléments naturels est utilisé pour créer des structures dont le but n'est pas seulement esthétique. La *Vegetal chair* (« chaise végétale », 2008), des designers Ronan et Erwan Bouroullec en est un bel exemple. Reprenant le principe de ramification de l'arbre, la structure de l'assise en polyamide injecté doit donner l'impression d'avoir poussé aussi naturellement qu'une plante. Enfin, on ne pourrait pas évoquer les pratiques interstitielles sans parler de l'espace où l'œuvre va être « plantée ». Il s'effectue une sorte de contamination entre le lieu d'exposition et l'objet, qui se déploie à l'intérieur de celui-ci. *L'oursin* (2004) de Marie-Ange Guilleminot procède de cette idée de greffe de l'œuvre dans l'espace.

Comme nous l'avons observé dans la première partie de cette introduction, l'une des formes de production entrelacée à la nature est la transposition des stratégies et des mécanismes développés par les éléments naturels. Le mimétisme en est bien sûr l'un des principaux moyens, qu'on peut décortiquer en observant les phasmes, ces insectes qui prennent l'apparence de feuilles afin de se protéger de leurs prédateurs. Le caractère hyperréaliste de pièces telles que celles produites par Wieki Somers pour l'exposition *Frozen in time* (2010), à la galerie Kréo renforce l'impact de l'objet et l'immixtion de la nature dans l'espace domestique.

Le corps est également un terrain propice pour donner naissance aux hybridations les plus improbables. Le designer français Patrick Veillet joue de ces croisements entre l'homme et l'animal. Il introduit le vocabulaire de l'insecte sur celui du corps, grâce à des accessoires qui fonctionnent comme des extensions, prolongent les membres par des appendices. Ce travail est proche d'une tératologie de la nature qui ne se conçoit pas de la même manière dans le règne

³⁴ Comme l'atteste l'article « Flore » dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) ; ou le recueil de planches de dessins d'Ernst Haeckel (1834-1919) intitulé *Kunstformen der Natur* (« Formes de l'art dans la nature » 1899-1904), dont le retentissement sur l'Art nouveau a été considérable.

animal et dans le règne végétal. En botanique, par exemple, les fleurs doubles sont considérées comme des monstres ; elles conservent néanmoins leur beauté. Alors qu'en zoologie, l'animal qui a subi des transformations particulières possède bien une apparence repoussante. Les objets-chimères réalisés par Emmanuelle Dupont, « sculpteur à l'aiguille », combinant végétaux et fragments d'insectes à des tissus brodés contribuent à étoffer le catalogue d'étrangetés produites par la nature. La matière possède également une importance considérable dans la fabrication de pièces qui dérivent des stratagèmes mis en place par les espèces naturelles. Le travail de Tzuri Gueta, qui crée une rupture entre ce que le spectateur voit et ce qu'il ressent par contact avec la pièce repose sur ce pouvoir de la matière. Elle agit alors comme un trompe-l'œil. Dès lors où la nature est introduite dans l'espace humain, qu'il soit public ou privé, elle perd une partie de cette primitivité qui est la sienne pour être domestiquée. L'image des coques et des carapaces, transférée au monde des objets prend un sens tout particulier. La coque est une protection, qui enserme le mécanisme fragile dissimulé à l'intérieur de la pièce. Elle possède donc elle-même la fonction d'un intermédiaire entre l'extérieur et le dispositif interne de l'objet.

Les artistes qui travaillent autour de l'idée de nature, condensée dans la réalisation d'un objet font surgir des formes anciennes de conservation et d'agencement, comme les célèbres cabinets de curiosités. Aux XVI^e et XVII^e siècle, ces lieux cherchent à donner une vision globale des richesses du monde et de la nature en particulier. Parce que la place du merveilleux y est primordiale, les artistes de la scène actuelle peuvent y transférer leurs fantasmes. *Le Cabinet de la Licorne*, du Musée de la chasse et de la nature (Paris) mélange des pièces anciennes telles que les animaux naturalisés à des objets contemporains. Dans cet univers, l'étude de l'objet premier ou de l'archétype est essentielle. Elle montre parfaitement de quelle manière les formes de la nature sont adaptées aux gestes de l'homme. La forme ovoïde du flacon de parfum *Amber* (2005) conçu par la créatrice Wieki Somers fait écho aux structures originelles de l'œuf ou de la pierre. Le liquide ambré contenu dans la bouteille achève la métaphore

organique, d'un contenant né de la résine fossile produite par les conifères. Le flacon opère une renaissance du regard porté sur l'objet, qui transcende les modèles de la nature. Au cœur de ce travail sur l'objet, extension végétale, animale ou minérale, la typologie de l'accident est l'un des principes communs à l'œuvre et aux espèces naturelles. La matière participe à cette transgression de l'ordre habituel. Ici, le mélange des règnes résulte d'un mariage singulier. Les lustres de Saint Clair Cemin (2007) réalisés pour le Musée de la chasse et de la nature combinent les bois de cerf aux branches tortueuses des arbres d'une forêt mystérieuse.

Pour conclure cette étude, nous aborderons la question de l'objet amorphe, dont la forme disparaît progressivement, jusqu'à devenir un amas indistinct. Dans la nature, de nombreux animaux renvoient à cette liquéfaction de la structure. La méduse, par exemple, dont le corps évolue dans l'eau grâce à l'alternance de contractions et de dilatations, se transforme en un tas gélatineux dès qu'elle est extraite de son milieu. Les structures amorphes suggèrent la rêverie autour de l'objet. De cette manière, des associations peuvent être faites entre la topographie corporelle et le règne végétal. Le réseau qui se développe sous forme de veines, d'artères et de boyaux dans le corps humain est analogue à celui qu'on examine dans les plantes, à travers les nervures notamment.

Les réflexions autour des rapports entre le corps et l'anatomie, présentes dans l'exposition intitulée *L'homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle* (Palais des Beaux-Arts de Lille) confronte l'imagerie médicale à la topographie de territoires imaginaires, construits par l'œuvre. À partir de cette projection, nous verrons comment l'objet d'art inspiré de la nature va effectuer un glissement dans le champ des arts vivants. Le statut de l'objet entre art et design approche alors l'idée de spectacularisation. Ainsi les « sculptures textiles » créés par la brodeuse Aurélie Lanoiselée font de l'objet un environnement mis en scène. De sa forme première d'œuvre inscrite dans le prolongement de la nature, il devient le déclencheur

d'une synthèse entre le corps cartographié et le milieu. À l'instar des lois qui régissent les êtres naturels, le cycle de l'objet « vivant » se construit peu à peu et trouve une logique, qui semble découler de ce transfert de structure partant de la nature, pour pénétrer l'espace domestique.

1. Génération, la méthode « naturaliste » comme fabrique de l'objet

La démarche « naturaliste », qu'elle soit celle de l'amateur ou de l'homme de science repose sur l'observation, l'étude et la collecte des spécimens extraits de la nature. Les artistes se superposent à la figure du naturaliste, lorsque leurs œuvres font usage des objets et des thèmes de l'histoire naturelle. Les deux acceptions du terme « naturaliste » sont alors détournées, manipulées par le plasticien, qui revêt l'habit du scientifique. C'est donc le double sens du mot qui comporte un intérêt certain pour la création : d'un côté, celui de l'homme qui étudie les diverses parties de la nature ; de l'autre, le taxidermiste, celui qui possède l'art de restituer l'apparence de la vie aux animaux morts. L'artiste cherche alors inconsciemment ou volontairement à se rapprocher du cheminement scientifique ; son but n'étant pas de démontrer des vérités concernant les fonctionnements de la nature, mais bien, d'utiliser les instruments de la science pour construire une œuvre singulière ; comme nous l'observons avec le *Cabinet d'histoire naturelle* (1993) de Paul Armand Gette, qui fait partie de la collection *Curios & Mirabilia* du Château d'Oiron.

Le terme « naturaliste » semble ici tout-à-fait approprié, car il englobe sans distinction l'ensemble des disciplines touchant à l'exploration de la nature : la botanique, la zoologie, la minéralogie, la conchyliologie, la paléontologie etc. De plus, le mot peu usité aujourd'hui, puisqu'on lui préfère la mention précise de chaque science étudiée, renferme cette part d'inconnu et de magie qu'on attribuait aux objets de la nature, dont certaines espèces restées indéterminées laissaient la place au merveilleux. Adoptant l'approche naturaliste, l'artiste recueille, extrait des éléments naturels, qui constituent des fragments, des pièces de l'œuvre envisagée. L'emprunt de taxinomies existantes ou de classements imaginés donne une cohérence à l'ensemble des objets collectés et contribue à entraîner le spectateur dans cet univers aux allures de cabinet d'étude ou de

laboratoire d'expérimentation. Comme le conseille le *Guide du Naturaliste préparateur et du voyageur scientifique* :

« Il faut avant tout que le Naturaliste soit convaincu qu'il ne s'agit pas d'amasser indistinctement et sans discernement un plus ou moins grand nombre d'objets divers pour grossir un catalogue ou remplir des vitrines ; [...] ³⁵. ».

La collection doit avoir un sens, qui lie les objets sous un dessein commun. L'artiste procède bien de cette manière lorsqu'il transforme la récolte d'éléments hétéroclites en une combinaison singulière, dont la cohésion est frappante.

³⁵ G. Capus et A. T. de Rochebrune, 1883, *Guide du Naturaliste préparateur et du voyageur scientifique ou instructions pour la recherche, la préparation, le transport et la conservation des animaux, végétaux, minéraux, fossiles et organismes vivants et pour les études histologiques et anthropologiques*, Paris, Librairie J. B. Baillière et Fils, p. X.

1.1. La collecte dans le procédé artistique : une survivance de la série différenciée

1.1.1. Formes transitionnelles de la collecte

Pour l'artiste-collectionneur, chaque objet amassé constitue un micro-monde qui insuffle son univers à la collection. Cette dernière se dessine dans l'entrelacement de ces espaces miniatures, qui, par leur association vont composer une série, dans laquelle chaque pièce peut être autonome, tout en se référant à l'ensemble. Pour l'artiste-collectionneur, le « monde » contenu dans un objet représente un fragment de la diégèse³⁶ de l'œuvre ; car l'œuvre produite n'est complète qu'en présence de l'ensemble des objets qui la construisent. Ceux-ci forment une somme de leurs univers respectifs. Ces pièces, qui sont en possession du collectionneur révèlent également une partie de sa personnalité : elles construisent un espace à l'intérieur duquel monde de l'objet et univers intime du collectionneur se rencontrent, se mélangent. Jean Baudrillard traduit la fusion de ces réalités en expliquant que :

« Les objets [...] sont, en dehors de la pratique que nous en avons, à un moment donné, autre chose de profondément relatif au sujet, non seulement un corps matériel qui résiste, mais une enceinte mentale où je règne, une chose dont je suis le sens, une propriété, une passion³⁷. ».

L'objet exprime donc la construction d'un espace dans lequel son détenteur peut se projeter, s'intérioriser. Lorsque ce propriétaire utilise la collecte pour construire une œuvre destinée à être offerte au regard, il effectue un transfert de son monde à celui du spectateur. Ce dernier, en pénétrant l'œuvre fait l'expérience de l'univers fabriqué par l'artiste, lié à son espace intérieur. Le

³⁶ La diégèse emprunté au vocabulaire de l'esthétique cinématographique, désigne le monde de l'œuvre, c'est-à-dire l'univers exprimé, suggéré par cette dernière, « [...] qui en représente une partie. ». Le terme a été inventé par Anne Souriau en 1950, lorsque le groupe des chercheurs en esthétique de l'Institut de filmologie de l'université de Paris recherchaient un mot spécifique pour désigner ce qui se réfère au récit dans une œuvre filmique. Cf. E. Souriau, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 611-614.

³⁷ Jean Baudrillard, 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, p. 120.

Cabinet d'histoire naturelle (1993), de Paul-Armand Gette³⁸, pièce de la collection *Curios & Mirabilia* du Château d'Oiron utilise le vocabulaire scientifique, afin de créer un univers vraisemblable, qui plonge le spectateur au cœur de l'ancre d'un naturaliste³⁹. L'installation constituée par l'artiste, avec des objets trouvés dans la région forme un intermédiaire entre le cabinet de curiosités tel qu'on pouvait le trouver aux XVI^e et XVII^e siècles et le cabinet d'histoire naturelle. En effet, l'artiste mêle des éléments qu'il a récoltés à proximité du château, voire même dans son enceinte, à des objets lointains, exotiques.

Les collections se développent particulièrement à la Renaissance, avec un intérêt prononcé pour les pièces issues de l'Antiquité romaine, telles que la monnaie, les sculptures, les médailles ou les pierres. Dans les cabinets de curiosités, les *Naturalia*, objets provenant des trois règnes de la nature côtoient les *Artificialia*, pièces produites par la main de l'homme : tableaux, automates, anamorphoses, etc. L'attention pour les objets exotiques, mystérieux, provenant de contrées lointaines⁴⁰, ou suggérant l'existence de monstres fabuleux traduit la place essentielle laissée au merveilleux, dans ces espaces censés représenter l'essence même du monde :

« Il s'agit d'embrasser d'un seul regard tout ce que la nature a produit de plus extraordinaire, de plus étrange, de plus beau. C'est un véritable théâtre où se côtoient os de géants, cornes de Licorne, bézoards ou pierres de foudre⁴¹. ».

Peu à peu, le merveilleux va laisser la place à la nécessité de répertorier et d'examiner les espèces collectées lors des expéditions réalisées par les

³⁸ Né en 1927 à Lyon, Paul-Armand Gette est un artiste français dont l'œuvre est étroitement liée à la mythologie, faisant référence notamment à la figure de la nymphe sous ses diverses occurrences. Sa production intègre des pratiques scientifiques, récolte de plantes, d'insectes, de roches volcaniques, autour desquelles l'artiste tisse des récits mêlant imaginaire et réalité.

³⁹ Voir l'entretien réalisé avec Paul-Hervé Parsy, administrateur du château d'Oiron, le 7 février 2011 : Annexe 1.

⁴⁰ C'est la découverte du « Nouveau Monde » par Christophe Colomb (1451-1506) en 1492, qui déclenche cette passion pour les objets exotiques.

⁴¹ Marie-Dominique Wandhammer, 2008, *Histoires naturelles, les collections du Musée Zoologique de la Ville de Strasbourg*, Strasbourg, Editions Musées de Strasbourg, p. 28.

voyageurs naturalistes⁴². Au cours du XVIII^e siècle, les cabinets de curiosités sont progressivement supplantés par les cabinets d'histoire naturelle. Ces derniers servent de lieu d'étude, où minéraux, plantes et animaux sont classés, observés et disséqués.

La pièce aménagée par Paul-Armand Gette dans le château d'Oiron figure la transition entre ces deux espaces (que sont le cabinet de curiosités et le cabinet d'histoire naturelle) et construit donc une interface située à la frontière entre l'évocation imaginaire et le pragmatisme des sciences. Pour créer ce lieu intermédiaire, Paul-Armand Gette a superposé ses pas à ceux du naturaliste, en recueillant différents éléments aux alentours du château d'Oiron. Une série de quarante « images photostatiques » de plantes, prélevées dans la région et dans le parc du château, expose les espèces locales et celles provenant d'autres contrées. Ces empreintes visuelles évoquent bien sûr la forme de l'herbier, mais revisitée d'une manière originale, puisqu'il ne s'agit ni du dessin de la plante, ni d'un échantillon séché, mais de l'image du végétal directement saisie. Le minéral est également représenté par la présence de roches, dont deux « blocs/sculptures sur socle », qui « [...] ont été prélevés l'un en tant qu'exemple de volcanisme actif, dans les roches volcaniques de Thouars (...), et l'autre, dans le calcaire fossilifère d'Airvault, exploité par une cimenterie, au sud d'Oiron, autour du récif, dans la mer toarcienne⁴³. ». On trouve aussi deux photographies retraçant les fouilles dans les lieux où ont été extraits les différents éléments. La présence d'une vitrine évoque bien sûr l'importance des meubles de rangement dans les cabinets de curiosités, qui permettaient d'étendre la capacité de l'espace. Les pièces contenues dans la vitrine n'ont pas été récoltées dans la région. Il s'agit de roches

⁴² On peut citer le voyage au levant entrepris en 1700 par Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), accompagné par le peintre naturaliste Claude Aubriet (1665-1752) et le médecin allemand Andreas von Gundelsheimer (1668-1715) ; ainsi que l'expédition au Pérou réunissant le botaniste Joseph de Jussieu (1704-1779), l'astronome Louis Godin (1704-1760) et le géographe Charles-Marie de la Condamine (1701-1774), parmi d'autres brillants scientifiques. Entamée en 1735, à bord de la frégate royale, le *Portefaix*, elle durera pour certains membres, plus de dix ans. Joseph de Jussieu passera quant-à-lui trente-cinq ans au Pérou.

⁴³ J.-H. Martin dir., 2000, *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Editions du Patrimoine, p. 198.

volcaniques, de galets provenant de mers et de fleuves, ainsi que d'un surprenant modèle de coléoptère en bronze, dont les proportions ont été augmentées.



Image 4 : Paul-Armand Gette, *Cabinet d'histoire naturelle*, Collection « Curios & Mirabilia », Château d'Oiron, 1993

Les éléments prélevés sur place sont à mettre en rapport avec la démarche du cabinet d'histoire naturelle, tel que celui créé à Strasbourg⁴⁴ par le médecin Jean Hermann (1738-1800), dont les collections représentaient les trois règnes de la nature⁴⁵. La démarche du naturaliste était alors de recueillir des spécimens de la région, afin d'en dresser une sorte de cartographie. Bien sûr, Hermann acquiert aussi des pièces exotiques, qui ouvrent le regard à la diversité. A l'époque, le

⁴⁴ Les collections seront rachetées par la ville de Strasbourg après la mort de Jean Hermann, en 1804 et feront partie du musée d'histoire naturelle.

⁴⁵ On y trouve notamment une belle collection d'oiseaux naturalisés, de squelettes, d'os, de crânes et de nids. Hermann possède également un herbier considérable, puisqu'il contient environ dix-sept mille plantes. Les minéraux sont présents sous la forme de pierres et de roches volcaniques.

cabinet est non seulement un lieu d'étude, mais aussi un espace qui contient tous les outils nécessaires pour enseigner les processus de la nature, révélés à travers l'observation de ses productions. Les objets exotiques collectés par Paul-Armand Gette font, quant-à-eux référence à l'aspect merveilleux distillé dans les cabinets de curiosités, qui suggèrent des mondes inconnus, par le truchement d'objets rares et remarquables. Le scarabée en bronze est une évocation des moulages d'après nature, trompe-l'œil inquiétants qui étaient effectués au XVI^e siècle, notamment dans les officines de Padoue. L'objet de la collection revêt une certaine valeur à partir du moment où on lui attribue soit une fonction, soit un sens particulier. Or, lorsqu'il pénètre la collection, l'objet perd son utilité au profit de son pouvoir esthétique ou historique. Comme le souligne Krzysztof Pomian :

« Tout se passe comme si l'on ne poursuivait qu'un seul but : amasser des objets pour les exposer au regard⁴⁶. ». Il existe donc un paradoxe dans la collection de Paul-Armand Gette, car les pièces amassées ont ici valeur d'œuvres d'art, qui se réfèrent à une pratique particulière, mais ils ont perdu leur fonction d'objets pédagogiques, pouvant servir à l'apprentissage des « choses de la nature ».

En observant la démarche de Paul-Armand Gette dans la constitution de ce *Cabinet d'histoire naturelle*, on comprend de quelle manière les différents objets collectés, qui font figures de fragments répondent au tout. Ils possèdent le statut d'œuvres d'art, parce qu'ils ont été sciemment réunis et mis en scène par l'artiste, qui sert de médiateur entre ces objets sélectionnés et le spectateur qui les découvre. Par cette pratique de récolte :

« L'artiste déporté dans un statut de cueilleur, de continueur d'expérience, devient *amator*, celui qui ne connaît la jouissance qu'en la reconduisant toujours⁴⁷. ».

L'artiste s'incarne donc à la perfection dans ce rôle de collectionneur, qui, par la création de liens entre les objets choisis cherche à gagner une forme de pouvoir

⁴⁶ K. Pomian, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e, XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, p. 16.

⁴⁷ C. Debize dir., 2007, *Merveilleux ! D'après nature*, Lyon, Fage Editions, p. 56.

sur le monde ; maîtrise qu'il transmet au spectateur grâce à la possibilité offerte d'embrasser l'univers d'un seul regard.

1.1.2. L'artiste-collectionneur, figure d'intermédiaire

L'artiste-collectionneur se trouve dans la posture d'un passeur, qui oscille perpétuellement entre la vie et la mort. Le geste qui le pousse à extraire des végétaux, animaux, minéraux de leur environnement immédiat est un geste de rupture, qui interrompt le déroulement des processus naturels. D'un milieu sauvage, primitif, voire hostile, l'objet est placé dans un dispositif de monstration, qui le transcende et l'expose à l'arrêt brutal de son cycle. La figure du Capitaine Nemo, personnalité complexe du roman de Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-1870) évoque cette fracture soudaine entre deux mondes distincts, à l'instar d'une métamorphose restée en suspens. A bord du Nautilus, sous-marin dont le ventre est une vaste machinerie mue par l'électricité, le Capitaine Nemo possède un véritable « musée », où sont entreposées des œuvres d'art et des « curiosités naturelles ». La collection du Capitaine Nemo constitue le seul vestige de ses relations avec la terre, dont il a désiré se couper à jamais. Personnage énigmatique, il évoque son intérêt pour les œuvres d'art, qui marquent sa vie passée :

« J'aimais autrefois collectionner ces belles œuvres créées par la main de l'homme. J'étais un chercheur avide, un fureteur infatigable et j'ai pu réunir des objets d'un haut prix. Ce sont mes derniers souvenirs de cette terre qui est morte pour moi⁴⁸. ».

Sa collection de produits extraits de l'océan traduit son choix actuel de vie, l'immersion dans cette nouvelle demeure aquatique, qui recèle des richesses extraordinaires.

⁴⁸ J. Verne, 1869-1870, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Librairie Générale française, 1990, p. 132.

Le collectionneur semble être la figure tutélaire qui orchestre ce passage entre la vie et la mort ; mais il risque lui-même à tout moment de basculer dans cet état d'inertie, auxquels sont voués les objets de sa collection, « [...], attiré par cette immobilité contraire à la "vie"⁴⁹. ». Il se trouve donc dans une posture incertaine, comme un funambule marchant aveuglément sur un fil entouré de vides. Ce désir d'extraire des éléments de leur sein naturel esquisse habituellement la volonté de soustraire l'objet à une destruction inexorable. Mais, bien que le collectionneur cherche par tous les moyens et notamment par des procédés de conservations élaborés à empêcher la désintégration des éléments naturels, il ne peut qu'en freiner le processus. L'artiste s'empare alors des différentes étapes qui marquent la disparition de l'objet pourrissant, bientôt réduit à l'état de poussière.

La série de photographies composant le recueil intitulé *Les papillons* (1994) d'Eric Poitevin⁵⁰ expose ce mécanisme de détérioration, honni par le collectionneur naturaliste. Ce dernier met au point de nombreuses stratégies de conservation, qu'on retrouve explicitées dans les manuels, servant de guide à la récolte et à la préparation des spécimens :

« Les papillons et beaucoup d'autres insectes ne peuvent pas se traiter par une liqueur, lorsqu'ils sont attaqués ; il ne reste qu'un moyen de les conserver, c'est de les placer dans une étuve dont la chaleur sera assez forte, pour faire périr les animaux rongeurs, leurs larves et leurs œufs, sans endommager les couleurs des insectes de la collection. Lorsqu'on les sortira de

⁴⁹ P. Mauriès, 2002, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, p. 241.

⁵⁰ Né en 1961 à Longuyon, le travail photographique d'Eric Poitevin parvient à concilier la capture sous forme de constat distancié, à la sublimation du sujet ainsi dépeint. Ses premières séries de clichés, portraits d'anciens combattants (1985) ou de religieuses (1990) semble être un témoignage à la disparition imminente de ces êtres hors du commun. Traitant de la nature morte, à travers des séries de cadavres de chevreuils (1993) ou de paysages désolés, envahit par une végétation proluxe et blême, l'artiste cherche à faire « glisser » le regard dans l'image. Sans point d'accroche déterminé, il peut ainsi vivre l'expérience du dépaysement.

l'étuve, on étendra du préservatif, un peu délayé dans de l'eau, entre leurs pattes et sur toutes les parties du corps cachées à la vue⁵¹. ».



Image 5 : Éric Poitevin, série *Les Papillons*, 1994.

La conservation des insectes et de toute collection naturaliste est très délicate, car ces corps fragiles sont exposés aux parasites et à la poussière. Les clichés constituant la série de papillons d'Éric Poitevin sont un remarquable témoignage de la déchéance d'une collection de lépidoptères. À la mort de son grand-père, l'artiste récupère un ensemble de boîtes entomologiques, dont les spécimens commencent à se dégrader. Ne subsistent, dans certains cas que les étiquettes jaunies, portant soit le numéro du spécimen, soit la mention de son nom. L'artiste adopte ici le contrepoint de la démarche naturaliste, puisqu'il s'attache à nous montrer ce processus de destruction que les collectionneurs cherchent à enrayer. Le mécanisme de collecte y est pourtant présent : de manière méthodique et minutieuse, employant toujours le même cadrage, Éric Poitevin photographie ces

⁵¹ P. Boitard, E. Canivet, 1828, *Manuel du naturaliste préparateur, ou l'art d'empailler les animaux et de conserver les végétaux et les minéraux*, Paris, Roret Librairie, p. 197.

boîtes anciennes, dont le trésor est en train de partir en poussière. Par ce procédé, il immortalise la dégradation des papillons épinglés, dont les ailes délicates s'effritent peu à peu. Cette décomposition fait figure de vanité contemporaine, qui marque par analogie la vacuité de la vie terrestre ; comme les corps séchés des papillons, l'être humain est voué à disparaître.

Ce qui peut représenter un intérêt certain pour l'artiste-collectionneur, n'est parfois d'aucune utilité pour le naturaliste. Pourtant, la même démarche de ponction se trouve à la source ; mais les points de vue divergent lorsque le caractère esthétique semble prendre le pas sur les considérations scientifiques. Ainsi, les « empreintes de papillons », même si elles sont évoquées dans certains manuels à l'attention des naturalistes ne font pas l'unanimité. Cela s'explique d'abord par l'aspect peu réaliste pris par ces traces, qui ne restituent pas entièrement la structure et les couleurs du papillon ; mais également par le fait que ces empreintes sont inutilisables pour des examens méthodiques et des observations inhérentes à la science :

« Une collection d'empreintes de Papillons ne peut servir à aucune étude, et n'est d'aucun intérêt scientifique. Pour ceux qui, cependant, désirent se procurer ces empreintes, il suffit de détacher les ailes du Papillon, de les appliquer sur un papier blanc Gommé et de les soumettre à une légère pression ; après la dessiccation de la Gomme, on enlève les ailes dont toutes les écailles restent collées à la feuille de papier, le corps et les antennes sont ensuite dessinés et coloriés à l'aquarelle⁵². ».

Au regard de cette description, la technique est proche des procédés artistiques ; notamment par l'ajout du dessin du corps et des antennes aux empreintes des ailes, qui évoquent alors un processus d'assemblage, de construction bricolée. Le procédé qui consiste à collecter des objets en vue de les unifier, est un principe commun à l'artiste et au collectionneur. Ils sont au centre

⁵² G. Capus, A. T. de Rochebrune, 1883, *Guide du naturaliste préparateur ou instructions pour la recherche, la préparation, le transport et la conservation des animaux, végétaux, minéraux, fossiles et organismes vivants et pour les études histologiques et anthropologiques*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, pp. 123-124.

du dispositif qui consiste à produire une série, une composition née de l'agencement de ces fragments disparates.

1.1.3. Le langage plastique du « bricoleur »

À travers le processus de collecte, qui préside à la formation d'une œuvre, la démarche de l'artiste entre en cohésion avec celle du collectionneur. Ce dernier ne cesse de pratiquer la fouille, à la recherche d'objets qui viendront enrichir sa collection. Il traque et entasse morceaux, fragments, débris, qui constituent les ruines des pièces tant convoitées. Le travail de combinaison commence alors sous la houlette de son artisan, qui, en agençant les objets, en les associant selon des rapprochements ou des oppositions dont lui seul a le secret, va faire naître des combinaisons singulières. Ces assemblages sont le cœur même de la collection et lui donne valeur de langage :

« Inlassablement le collectionneur accueille, présente et dispose les mêmes objets, dessertis de leur horizon d'intelligibilité, sans que l'on puisse prédire à coup sûr par quelle part d'eux-mêmes ils vont donner prise au discours, au travail de remontage, symbolique autant qu'artisanal, qu'ils subiront⁵³. ».

Le collectionneur qu'évoque ici Patricia Falguière est celui de la *Wunderkammer*, « chambre des merveilles », qui, au XVI^e siècle représente le dépôt d'objets hétéroclites, formant un surprenant « Théâtre », où toutes les correspondances possibles sont offertes au regard. Ce collectionneur-ci, dans sa volonté de réinventer l'objet, en le confrontant à un vocabulaire qui n'est habituellement pas le sien est extrêmement proche de l'artiste dont le processus de création repose sur la collecte. Sorte d'alchimiste, de démiurge, il pratique l'*Ars combinatoria*⁵⁴ que l'historienne d'art Adalgisa Lugli (1946-1995) compare à un « système linguistique » propre à générer du « dépaysement⁵⁵ ». C'est bien la condition

⁵³ P. Falguière, 2003, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, p.45.

⁵⁴ « Art de la combinaison », processus qui permet de produire des connexions entre des objets distincts. Cf. Adalgisa Lugli, 2000, *Assemblage*, Paris, Adam Biro, p. 33

⁵⁵ *Ibid.*

sine qua none de l'œuvre d'art et plus particulièrement de celle qui s'inscrit dans le champ de l'art contemporain : être capable d'extraire le spectateur de son quotidien, pour le faire voyager. La combinaison est le processus central d'une *Poïesis* de l'artiste-collectionneur. Il construit son œuvre sur ce jeu d'associations, à partir d'une terminologie qui lui est propre. Si l'on observe celle développée dans le *Cabinet d'histoire naturelle* de Paul-Armand Gette, elle mêle des systèmes de classifications existants, tels que celui d'une « tripartition⁵⁶ » de la nature à l'introduction d'une dimension imaginaire, fonctionnant sur les va-et-vient entre fiction et réalité. L'art de Paul-Armand Gette repose sur ces intermédiaires, ces passages, qui se nourrissent du réel pour renforcer la dimension poétique injectée par l'artiste dans la collecte d'objets se référant à l'histoire naturelle.

Jean-François Taddei, dans le catalogue d'exposition *De quelques nymphes et imagos*⁵⁷ souligne la « fascination » de l'artiste pour « les noms savants à la magie poétique », qui nous montre la propension de Gette à extraire la poésie d'un outil scientifique. En manipulant ces mots aux consonances exotiques et anciennes, l'artiste parvient à faire naître des images improbables, qui relèvent de cet « art de la combinaison », évoqué par Adalgisa Lugli. Cette dernière établit alors un lien entre le processus qui régit la collection et cette pratique de l'assemblage, dont les desseins se rejoignent :

« Jouer sur les apparentements, faire apparaître et réapparaître les objets suivant une lointaine suggestion intellectuelle ou selon de nouveaux rapports, en recréant des liens, a été autrefois et reste aujourd'hui encore l'essence du travail du collectionneur⁵⁸. ».

Effectivement, dans *Le cabinet d'histoire naturelle*, on retrouve le processus de réunion d'objets, qui ont été soigneusement sélectionnés, puis agencés d'une certaine manière. Paul-Armand Gette a utilisé le cadre et la vitrine, qui font

⁵⁶ C'est-à-dire sa répartition sous la forme de trois grands règnes : animal, végétal et minéral.

⁵⁷ P.-A. Gette, 1993, *De quelques nymphes et imagos*, Frac des Pays de Loire, Joca Seria, p.7.

⁵⁸ A. Lugli, 2000, *Assemblage*, Paris, Adam Biro, p. 49.

⁵⁹ J. Baudrillard, 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, p. 135.

directement référence au cabinet de curiosités, dans lequel les objets étaient disposés de façon à établir un réseau de correspondances particulières. Au cœur de cette production de liens, l'artiste s'érige en pièce maîtresse du dispositif. Il est situé au centre de ce système, dans lequel il tisse, agence, juxtapose dans un espace-temps entièrement régi par la collection. Cette pratique de collecte produit une forme de rupture avec la réalité. Subjugué par les objets, le collectionneur semble vouloir se soustraire à une temporalité qu'il n'a pas choisie. Grâce à la passion développée autour de la quête infinie de pièces rares ou indispensables, le collectionneur parvient à s'échapper de la réalité, pour basculer dans le « temps de la collection » :

« [...] : répertorient le temps en termes fixes qu'elle peut faire jouer réversiblement, la collection figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé, où l'homme se donne à chaque instant et à coup sûr, partant de n'importe quel terme et sûr d'y revenir, le jeu de la naissance et de la mort. »⁵⁹.

Ainsi que l'explique Jean Baudrillard, le collectionneur est inclus dans un « cycle dirigé ». Le fait d'extraire des éléments hors de la nature pour les placer dans une nouvelle logique de création, provoque le remplacement du cycle naturel par le cycle de la collection. Le collectionneur chercherait-il, à travers cette accumulation d'objets hétéroclites à obtenir un certain pouvoir sur le temps ? La passion qui l'anime dans cette poursuite constante de la pièce convoitée le plonge parfois dans une forme de marginalité, qui le dérobe au temps réel.

De la même façon, Henri Cueco cherche à trouver une alternative au pourrissement des pommes de terre qu'il collectionne. Le processus de dégradation étant inéluctable, il faut trouver un autre moyen de conserver chaque spécimen, le dessin en est un :

« En tout, j'ai fait deux cents portraits de pommes de terre, chaque jour une nouvelle⁶⁰ ».

L'artiste-collectionneur conserve chaque spécimen qu'il a lentement accumulé, pour immortaliser ces figures rabougries, plissées, comme des visages ridés. La perte de l'objet, inéluctablement voué à la disparition n'est pas une fatalité pour l'artiste, qui espère voir renaître d'autres individus de ses « obstinées patates » :

« Une fois achevée ma galerie de portraits de pommes de terre, muni de mon épluche-patate, je me suis précipité sur les restes de ma collection de modèles déjà ratatinés par le temps. [...] je les ai jetées par la fenêtre, sur le fumier du jardin, où, si elles le peuvent, elles fleuriront de nouveau⁶¹. ».

Cet artiste-collectionneur exprime sa passion pour les choses qui ont un sens à ses yeux de plasticien, là où d'autres jugeraient ces objets comme des débris, des éléments insignifiants. Pour Cueco, les cailloux, les noyaux, les morceaux de ficelle, les éponges, les crayons, les chaussures ou les queues de cerise sont autant de petits fragments d'existence qu'il faut conserver. On laisse parfois ces objets dans un coin. Dans l'attente de trouver une place définitive, ils patientent au fond de tiroirs, oubliés dans leur retraite de longue date. Puis, soudain, et c'est là le génie de l'artiste-collectionneur, son attention se porte de nouveau sur le rebus, qui va enfin trouver ce statut qu'il mérite : dans une œuvre reposant sur la combinaison ou dans une série amputée d'un objet essentiel. Henri Cueco souligne ce plaisir, ressenti face aux objets amassés, qui est le moteur même de la collection :

« [...], comme pour les ficelles, les chaussures ou les noyaux, c'est la série qui procure le plaisir esthétique par les similitudes qu'elle souligne, les confusions et les variations qu'elle met en évidence ; la mécanique de la série exalte ou anéantit les différences et met la collection en question⁶². ».

La jouissance de la collection réside dans ce mécanisme de la série différenciée : chaque pièce est singulière, bien qu'elle appartienne à une famille d'objets dont

⁶⁰ H. Cueco, 1995, *Le collectionneur de collection*, Paris, Seuil, p. 38.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁶² *Ibid.*, p. 51.

les formes, structures ou couleurs sont très proches. Même si elle fait partie intégrante de la collection, elle se différencie toujours par la présence d'éléments qui vont la rendre unique en son genre. C'est le principe même de l'objet artisanal, qui, d'un geste d'exécution similaire peut faire naître des pièces légèrement différentes dues au travail de la main : « L'œuvre en prend un aspect vivant : les menues irrégularités de l'exécution manuelle font de chaque objet une pièce originale, jamais exactement identique à une autre⁶³. ». La caractéristique recherchée par le collectionneur est bien ce petit détail atypique, qui permet à l'objet de valoriser la série par sa spécificité.

Dans cette propension à collecter des objets, qui peuvent fonctionner de manière autonome, tout en intégrant un ensemble, l'artiste-collectionneur s'apparente au « bricoleur » évoqué par Claude Lévi-Strauss (1908-2009), dans *La pensée sauvage*. À l'instar de l'artiste le « bricoleur » conserve les objets en vue d'un emploi éventuel :

« Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type⁶⁴. ».

Le parfait bricoleur va toujours trouver la solution adéquate aux problèmes domestiques qui se dessinent. Son statut de non-professionnel le rapproche de l'amateur⁶⁵, au sens de celui qui exerce sa passion par amour du travail bien fait. La contemplation de l'ouvrage lui procure une jouissance certaine : celle de la puissance esthétique de l'œuvre pour l'artiste-amateur et celle de la tâche accomplie par des moyens ingénieux pour le « bricoleur ». L'artiste-collectionneur se sert lui-même des produits de la collecte, pour générer un réseau d'associations qui servent au bon fonctionnement du dispositif global :

⁶³ E. Souriau, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 182.

⁶⁴ C. Lévi-Strauss, 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, p. 31.

⁶⁵ D'un point de vue étymologique, l'*amator* signifie « celui qui aime ».

« [...] le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art⁶⁶. ».

La récolte d'objets singularise le processus de création qui en découle. Dans cette démarche de collecte, les recherches, fouilles et investigations font de l'artiste une sorte d'archéologue qui exhume l'objet tout ordinaire qu'il soit, pour le mettre en lumière. A travers cet « art de la combinaison », propre à l'amoureux des merveilles et autres étrangetés, l'artiste-collectionneur transforme le statut de la pièce, qui, extraite de son cadre et libérée de ses règles d'usage, se prête à toutes les interprétations désirées. Malgré son enchâssement dans une série, qui maintient la cohésion de l'œuvre sous les préceptes de l'assemblage, l'objet garde son autonomie.

La démarche de la collecte fait figure d'expérimentation : l'artiste commence à construire son œuvre future sur le terrain, dans les pérégrinations qui le mènent vers la pièce rare ou surprenante. La pratique de l'herborisation destinée à l'observation de plantes dans la nature adhère également au principe de collecte. Il s'agit en effet de recueillir les spécimens qui font la spécificité d'un lieu. Une nouvelle fois, l'artiste exploite cette pratique dans ce qu'elle contient de plus poétique. La plante représente la force architectonique et proliférante de la nature. Les transformations nécessaires à sa mise en herbier semblent lui faire perdre cette vitalité débordante ; mais l'esthétique du sec, qui épingle la vie et lui ôte sa substance révèle les qualités structurelles du végétal et le rapproche d'une représentation en bas-relief.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

1.2. Pratique de l'herborisation dans la création de l'œuvre (Ponction-observation-conception)

1.2.1. Dessiccation : la plante en bas-relief

L'artiste qui use d'une démarche naturaliste peut être amené à effectuer des excursions en plein air, afin de trouver les matériaux dont il a besoin. L'herborisation est une pratique qui consiste à parcourir la nature dans le but d'observer et de recueillir différents spécimens de plantes. Le botaniste accompli se sert d'outils et d'équipement adéquats ; mais surtout, il est versé dans l'art de reconnaître les végétaux, de les récolter au cours des saisons propices, de les faire sécher et de les classer. Ainsi, le dessein de cette promenade peut être la réalisation d'un herbier, collection de plantes sèches, dont la préparation nécessite un certain savoir-faire. Le plus souvent, l'apprêt des végétaux se fait à l'aide d'une presse, qui permet d'obtenir un échantillon plan, de façon à l'intégrer sur le papier. Incorporée à l'approche artistique, l'herborisation est un moyen de glaner divers végétaux : fleurs, feuilles, tiges, écorces, mousses, lichens, destinés à la fabrication d'une œuvre ; mais cette exploration dans la nature constitue aussi une source d'inspiration illimitée. Dans le monde miniature déployé par le végétal, l'artiste observe des formes, des structures, qu'il peut agrandir, prolonger et détourner.

La jeune brodeuse française Emmanuelle Dupont⁶⁷, qui se définit très justement sous l'appellation « peintre et sculpteur à l'aiguille » se sert de la nature dans ces deux aspects : à la fois comme réservoir d'idées et comme matériau. La promenade pose les prémisses de l'œuvre, qu'elle fera germer. Dans

⁶⁷ Née au Havre en 1983, Emmanuelle Dupont possède une formation de stylisme qu'elle a effectuée à l'École Supérieure des Arts Appliqués Duperré, ainsi qu'un diplôme des Métiers d'Art Textile, dans la section broderie. Souhaitant sortir la broderie de son « carcan d'ennoblissement », elle la travaille à la manière d'un sculpteur. Partant de points traditionnels qu'elle travaille d'une façon contemporaine, elle associe divers objets à la broderie et notamment, des éléments naturels. En 2008, elle a obtenu le prestigieux prix Liliane Bettencourt pour l'Intelligence de la Main, pour son œuvre intitulée *Phalaenopsis*, intégrant des ailes de papillon et une carapace de scarabée Goliath.

la démarche d'Emmanuelle Dupont, la macrophotographie joue un rôle important, puisqu'elle lui permet de fixer, en les grossissant, les éléments qu'elle repère dans la nature. Les structures végétales sont alors transposées en broderie, qui intègre le plus souvent de véritables fragments de plantes et d'insectes, pour semer le trouble :

« Par un regard profondément inspiré de la nature, j'analyse et dissèque les éléments afin de réaliser avec une grande finesse de détail de véritables microcosmes textiles⁶⁸. ».

Cette démarche est très proche de celle du naturaliste, qui sonde les profondeurs du vivant, en examinant avec attention les spécimens qu'il ramasse. La dissection des plantes et animaux permet de déceler leurs mécanismes de fonctionnement. L'herbier est un outil indispensable, pour celui qui souhaite reconnaître et étudier les plantes. Pour l'artiste comme pour le botaniste, il représente la finalité de l'observation de terrain. Tantôt œuvre d'art, tantôt instrument scientifique, il construit le motif de la promenade, qui peut être celui d'une méditation ; car l'herborisation, c'est aussi l'expérience d'une immersion complète dans la nature, dont l'herbier conserve le souvenir. C'est bien le processus qu'évoque Michèle Crogiez, dans son introduction aux *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) :

« Collectionner les plantes ramassées dans ses promenades, [...] et en évoquer les noms dans les *Rêveries* participent du même mouvement : conserver les tiges, ou les noms, qui conservent le souvenir de cette promenade⁶⁹. ».

L'herbier revêt donc un aspect mémoriel, il se réfère à un événement particulier. Lorsque le choix des plantes est effectué selon un dessein esthétique, sa valeur scientifique devient très faible⁷⁰. Pour le botaniste, l'herbier, *Hortus siccus*

⁶⁸ E. Dupont, 2008, Dossier de presse de l'exposition *Exploratrices*, du 7 au 12 octobre, p. 11.

⁶⁹ J.-J. Rousseau, M. Crogiez prés., 1782, *Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, P. 30.

⁷⁰ Voir P. Morat, G. Aymonin et J.-C. Jolinon dir., 2004, *L'herbier du monde*, Paris, L'Iconoclaste, p. 14. : « L'herbier devient un objet de décor commémorant, le plus souvent, des événements vécus : un pèlerinage ou une guerre par exemple. Ces réalisations s'apparentent à une œuvre d'art ou à des ensembles d'objets rares et précieux, [...]. En botanique, elles n'ont, somme toute, qu'un intérêt scientifique limité. ».

(jardin sec) ou *Hortus mortuus* (jardin mort) est une collection de plantes-types, qui servent à valider l'identité des espèces trouvées sur le terrain, mais également à étudier les organes végétaux. La conservation de la plante ne peut avoir lieu que si cette dernière est entièrement déshydratée. Les processus de dessiccation permettent de préserver la forme, la structure et les couleurs de l'échantillon. Le papier est le principal outil, pour absorber les liquides contenus dans la plante. Une expérience sommaire permet de tester son efficacité et de choisir les feuilles adaptées :

« La valeur du papier à dessécher les plantes se reconnaît aisément au caractère suivant : lorsqu'il reçoit une simple gouttelette d'eau, l'humidité doit le pénétrer entièrement et instantanément⁷¹. ».

Les techniques de fabrication de l'herbier n'ont quasiment pas changées depuis le XVI^e siècle. Diverses méthodes entraînent le dessèchement de la plante : elles sont adaptées à sa nature. Par exemple, les végétaux de type succulent (ou « plantes grasses »)⁷² doivent être plongés dans des bains d'alcool ou d'acétone, avant d'être mis sous presse. De même que le séchage peut être activé par une technique qui ne se révèle pas toujours fiable : le passage au four. En effet, les spécimens, soumis à un tel traitement sont parfois complètement dénaturés :

« [...] sous l'influence de l'humidité et d'une température élevée, les plantes peuvent s'altérer, se cuire pour ainsi dire et prendre une teinte noirâtre⁷³. ».

La meilleure technique de dessiccation est encore celle qui consiste à effectuer plusieurs passages sous presse, en disposant la plante entre plusieurs couches de papier. Il faut alors renouveler le « matelas » de feuilles toutes les vingt-quatre heures, jusqu'à ce que le végétal soit entièrement sec⁷⁴. La plante mise en herbier, bien qu'elle ait subi un processus d'aplatissement conserve un certain

⁷¹ B. Verlot, 1865, *Le guide du botaniste herborisant. Conseils sur la récolte des plantes, la préparation des herbiers, l'exploration des stations de plantes phanérogames et cryptogames et les herborisations*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, p. 48.

⁷² Ces plantes qui poussent sur des sols arides, emmagasinent l'eau dans leurs feuilles, leurs tiges ou leurs racines et contiennent donc une grande quantité de suc, qui les rend plus volumineuses.

⁷³ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁴ D'autres méthodes préconisent un séchage du papier, qui peut ainsi être de nouveau utilisé, lors de chaque mise sous presse.

relief. Il suffit d'observer le spécimen de connaracées extrait de l'herbier du botaniste Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) pour s'en rendre compte.

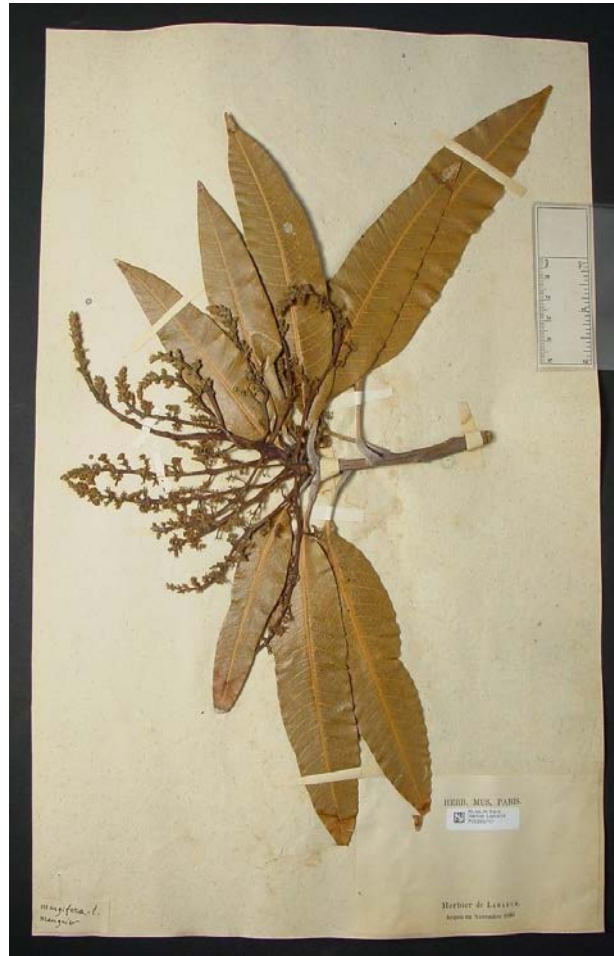


Image 6 : planche de l'herbier de Jean-Baptiste Monet de Lamarck, Liasse n°20 – Connaraceae, Collection Muséum d'histoire naturelle, Paris

Le végétal prend alors l'apparence d'un bas-relief, une forme en volume qui ressort sur le papier. La définition que donne Etienne Souriau de ces sculptures est celle d'« ouvrages », qui se « [...] détachent en saillie plus ou moins forte sur une surface plane à laquelle ils restent plus ou moins adhérents, étant comme engagés dans ce fond⁷⁵. ». Bien sûr la plante sèche ne possède pas la même fonction que le bas-relief, qui orne l'architecture ; mais, dans cet état de

⁷⁵ E. Souriau, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 240.

proéminence, d'objet qui semble vouloir s'extraire de la planéité, le végétal sec rappelle ce modelé gracieux. L'analogie est encore plus troublante, lorsque le bas-relief prend la plante pour sujet. L'article « Flore » du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (Tome V) explique de quelle manière les sculpteurs romans, gothiques et ceux de l'école laïque ont observé la flore, pour réaliser des motifs architecturaux d'une grande puissance d'expression. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) fait l'apologie de cette « flore sculptée », qui relève d'une démarche d'étude du végétal, transformé en motif. Dans ce processus d'emprunt de formes et de structures à la nature, l'examen attentif du terrain amorce le travail de transposition qu'opèrent⁷⁶ les sculpteurs :

« [...] : ils vont dans les bois, dans les champs ; ils cherchent, sous l'herbe, les plus petites plantes ; ils examinent leurs bourgeons, leurs boutons, leurs fleurs et leurs fruits, et les voilà qui, avec cette humble flore, composent une variété infinie d'ornements [...]»⁷⁷.

Viollet-le-Duc attire notre attention sur une frise située sur le portail occidental de la cathédrale de Paris. Son motif est le cresson, plante herbacée de la famille des crucifères. Cette forme de sculpture en bas-relief est inspirée par la force créatrice de la nature. Les sculpteurs ont tiré parti de leur environnement, examinant les plantes dans leur milieu. Ils en ont extrait la substance, pour produire un motif, dont l'élégance est assurée par l'ajout d'éléments ; comme ces grappes qui s'insèrent entre les feuilles de cresson. Bien que la sculpture fasse preuve d'un réalisme certain, la différence qui se dessine par rapport à l'herbier, se trouve dans ces digressions que s'autorisent les artisans sur leurs ouvrages. Créant des espèces composites à partir de spécimens réels, ils ne cherchent pas à conserver la structure de la plante dans son intégralité, mais souhaitent générer un équilibre du motif.

⁷⁶ De 1140 à 1180, l'école laïque s'inspire de la morphologie des plantes trouvées dans la nature, afin d'en dégager des ornements. Elle s'étend de « l'Île de France à la Province.

⁷⁷ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, 1861, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, tome V, Paris, B. Bance Editeurs, p. 488.

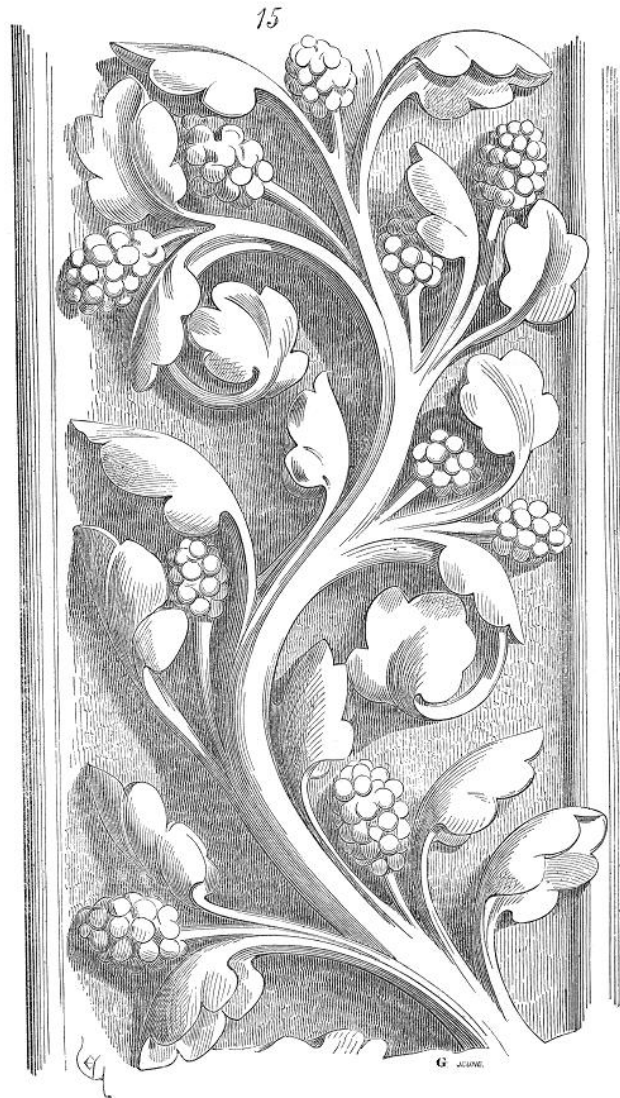


Image 7 : Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, gravure extraite du tome V du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, Article « Flore », détail d'une sculpture sur le portail occidental de Notre Dame de Paris.

Pour retracer la continuité du mouvement de l'école laïque, Viollet-le-Duc évoque le métissage qui s'est opéré dans la sculpture romane du XI^e siècle entre les motifs d'inspiration antique et l'observation du végétal. Prenant l'exemple de l'église abbatiale de Vézelay, il mentionne des ornements décorant les chapiteaux de la nef, dont les formes sont celles de « feuilles fanées de nénuphar ». Ici, le sculpteur a cueilli ces plantes aquatiques, qui ne se conservent pas longtemps.

Hors de l'eau, les feuilles se sont recroquevillées, donnant au sculpteur le motif qu'il a appliqué à l'architecture.

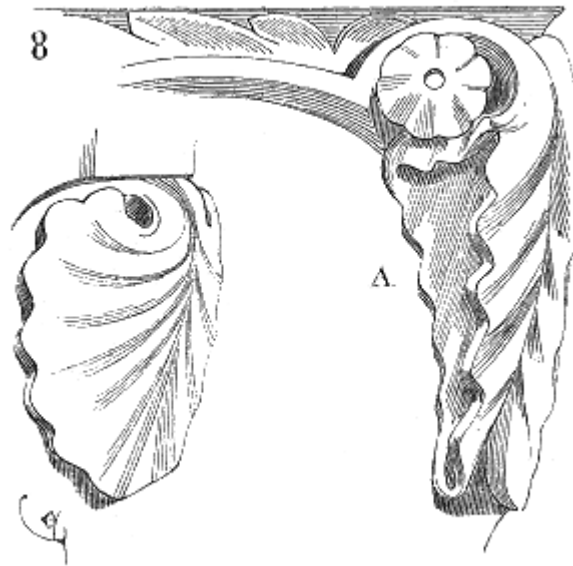


Image 8 : Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, gravure extraite du tome V du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, Article « Flore », Nénuphar détail d'une sculpture de l'abbaye de Vézelay

Cet exemple est intéressant, sachant que l'artisan a reproduit, de façon stylisée le processus naturel de dessèchement de la plante, qui se recourbe lorsqu'elle n'est plus alimentée par l'eau. Hors, dans la pratique de l'herbier, bien que le botaniste souhaite conserver une apparence réelle des plantes, la crispation, le recroquevillement est évité à tout prix ; le but étant de mettre les végétaux à plat. Les plantes d'eau, parce qu'elles sont très fragiles, requièrent une préparation quasi immédiate :

« Les plantes aquatiques, se flétrissant très rapidement à l'air, doivent être préparées très promptement, surtout si on a pu les recueillir avec soin dans un cartable, ce qui aurait permis d'ajourner un peu leur préparation⁷⁸. ».

Dans le cas contraire, si les spécimens ont été oubliés au retour de l'excursion, le naturaliste peut éventuellement les récupérer, en les plongeant dans l'eau, afin de les réhydrater. On constate ici, que la feuille repliée, qui ne peut être utilisée dans l'herbier, s'est transformée, grâce au regard du sculpteur, en motif architectural. Cette « flore » dont parle Viollet-le-Duc avec tant de passion constitue une forme d'herbier sculpté, dont les qualités esthétiques priment sur la validité scientifique. À ce stade de la pratique, les chemins de l'artiste et du botaniste se séparent. D'ailleurs, Viollet-le-Duc insiste sur le fait que ces sculpteurs n'ont pas la prétention de se substituer aux naturalistes, mais qu'ils empruntent différentes parties de végétaux pour en composer un motif :

« [...] il ne faudrait pas se méprendre sur la valeur de notre observation, ces artistes ne sont pas botanistes ; s'ils cherchent à rendre la physionomie de certains végétaux, ils ne se piquent pas d'exactitude organographique ; [...]. »⁷⁹.

La production de l'œuvre donne la fonction de geste artistique au processus d'herborisation. Le déroulement de la conception intègre cette pratique, comme moteur de la création. Dans cette démarche de récolte, l'action de l'artiste comme celle du botaniste produisent un impact sur l'existence de la plante qu'ils viennent de cueillir. L'arrachement à la terre provoque un arrêt du développement végétal. La plante, utilisée comme matière artistique ou scientifique est coupée de son milieu naturel pour pénétrer dans l'espace domestique. Le geste de ponction correspond à un saisissement du *kairos*, dans le processus même de la cueillette, le promeneur choisissant délibérément les espèces qui possèdent un intérêt pour lui.

⁷⁸ B. Verlot, 1865, *Le guide du botaniste herborisant. Conseils sur la récolte des plantes, la préparation des herbiers, l'exploration des stations de plantes phanérogames et cryptogames et les herborisations*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, p. 61.

⁷⁹ E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, tome V, Paris, B. Bance Editeurs, p. 498.

1.2.2. Le kairos dans le geste de ponction artistique

Outre l'observation des végétaux dans leur environnement, l'herborisation possède pour finalité la collecte de plantes. Afin de préparer au mieux son excursion, le botaniste emporte avec lui tout le matériel nécessaire. Il anticipe même la future mise en herbier des spécimens : il place les échantillons dans les conditions adéquates, utilisant le « cartable » et la « boîte à herboriser », pour transporter les fruits de sa cueillette. Dans tous les cas, le botaniste choisit le moment propice pour effectuer la récolte des plantes, selon les espèces qu'il souhaite ramasser. Chaque saison est propice à l'investigation et « [...] présente en quelque sorte une végétation spéciale ; si le printemps et l'été abondent plus spécialement en Phanérogames, l'automne et l'hiver même fournissent les Cryptogames⁸⁰. ». Le botaniste, comme l'artiste peuvent donc pratiquer le ramassage de végétaux, dès qu'ils le souhaitent. Bien sûr, leurs desseins ne sont pas les mêmes : le scientifique voit dans la plante un objet d'étude, tandis que l'artiste s'intéresse à ses propriétés esthétiques et projette sa future œuvre dans le sein de cette construction fragile.

La pratique de la cueillette est soumise à une durée définie, qui se renouvelle chaque année au fil des saisons. Au cours de l'herborisation, le promeneur balaye son regard sur le paysage, étant attentif aux plus petites choses. Il repère alors un spécimen qui pique sa curiosité et il le cueille. Ce geste peut paraître banal, mais la plante ainsi déracinée va conserver dans sa matière même, la trace, l'empreinte de cette extraction ; comme le précise Yves Le Fur dans le catalogue d'exposition *La Beauté* :

⁸⁰ G. Capus, A. T. de Rochebrune, 1883, *Guide du naturaliste préparateur et du voyageur scientifique ou instructions pour la recherche, la préparation, le transport et la conservation des animaux, végétaux, fossiles et organismes vivants et pour les études histologiques et anthropologiques*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, p. 33.

Les phanérogames représentent les individus du règne végétal qui se reproduisent par fleurs et graines ; les cryptogames, en revanche, ne donnent jamais de fleurs, ils effectuent leur reproduction par spores et œufs.

« Les œuvres de la nature ont le charme et l'inquiétante étrangeté des objets trouvés. Elles gardent toujours quelque chose d'avoir été arrachées au mouvement permanent de la vie qui les féconde et les gaspille avec une intelligence et une indifférence hors de notre portée⁸¹. ».

Parmi ces « produits de la nature, la plante fait partie d'un cycle de vie, qui la voit fleurir, se flétrir et se transformer en humus ; dans cette terre fertile, une nouvelle graine va germer et pousser. Elle représente le principe même du développement, inscrit dans un renouvellement incessant de l'espèce. La ponction, qui indique une action de prélever et se réfère également au vocabulaire de la chirurgie représente le moment précis et fugace où l'artiste retire la plante de son milieu et immobilise par ce geste, le cycle naturel. Cette extraction, ébauche du processus de création, représente le moment opportun du *kairos*. Dans la mythologie grecque, Kairos⁸² est un dieu, fréquemment représenté sous l'apparence d'un jeune éphèbe chauve dont la partie avant du crâne est affublée d'une touffe de cheveux. Dès qu'il passe à proximité, il faut saisir sa toison pour le retenir.

Ainsi, le *kairos*, qui s'offre dans l'acte de ponction produit par le sujet est le moment où la plante devient objet. Elle n'est plus insérée dans une suite, qui fait le lien entre la génération et le pourrissement, elle est comme figée dans sa matière, dans la course de son développement. Au moment où le botaniste la récolte, elle intègre une autre forme de processus : celle du dessèchement, réalisé dans le but d'empêcher sa décomposition et de la faire demeurer sous une forme la plus naturelle possible. Tout, dans la mise en herbier est pensé pour suspendre la dégradation de la plante et en conserver la dépouille. Ce n'est pas un hasard si l'herbier porte le nom d'*Hortus mortus* ou « jardin mort ». Pour l'artiste, le *kairos* représente habituellement le moment où il doit intervenir dans le processus de création, afin d'insuffler une forme à son œuvre :

⁸¹ Yves Le Fur, « L'invention de la beauté », in Jean de Loisy dir., 2000, *La Beauté*, Paris, Flammarion, p. 145.

⁸² Il est associé à Aion et Chronos. Ils forment à eux trois le fil du temps.

« Le temps de l'opération technique n'est pas une réalité stable, unifiée, homogène, sur quoi la connaissance aurait prise; c'est un temps agi, le temps de l'opportunité à saisir, du kairós, ce point où l'action humaine vient rencontrer un processus naturel qui se développe au rythme de sa durée propre. L'artisan, pour intervenir avec son outil, doit apprécier et attendre le moment où la situation est mûre, savoir se soumettre entièrement à l'occasion. [...]»⁸³.

Par l'emprunt de la démarche naturaliste, le geste de ponction devient cette piqûre⁸⁴, où se forme l'impulsion nécessaire à la production artistique. Dans la pratique d'Emmanuelle Dupont, cette collecte d'éléments naturels est primordiale. Ce sont ces objets, qui sont à l'origine de la mise au point de techniques permettant de sculpter la broderie. Grâce à leur intégration dans l'ouvrage, la matière tend à prendre du volume et à dépasser le support. La jeune brodeuse explique ce processus, par rapport à un projet d'étude qu'elle a réalisé lors de sa deuxième année de DMA section broderie. Elle cherchait notamment à produire des hybridations entre le végétal et les espèces animales qu'on peut y trouver :

« Le végétal s'est en quelque sorte échappé de son support, lorsque j'ai mêlé à la broderie des épines de rose, des épingles, des clous évoquant son côté agressif et "piquant". Pour symboliser la phase du paroxysme, je n'utilisais même plus de support : en incorporant des graines et des insectes, j'ai commencé à sculpter des "fleurs chimères" en volume⁸⁵. ».

Cette « phase du paroxysme », c'est le moment où la matière sort de sa planéité, transcende le support, pour gagner le statut d'objet autonome. Le débordement de la surface traduit également cette fusion de certaines espèces animales avec leur environnement.

⁸³ J.-P. Vernant, 1965, *Mythe et pensée chez les Grecs*, tome 2, Paris, Maspero, p. 59.

⁸⁴ Le terme « ponction » vient du latin *pungere*, (superlatif *punctum*), qui signifie « piquer ».

⁸⁵ G. de la Brosse, « Emmanuelle Dupont, lauréate 2008 du Prix Liliane Bettencourt », in *Métiers d'Art* n°241, septembre-octobre 2008, p. 57.

C'est en utilisant ce principe qu'Emmanuelle Dupont a constitué son *Recueil de plantes chimériques*, destiné à former son projet de fin d'études⁸⁶.

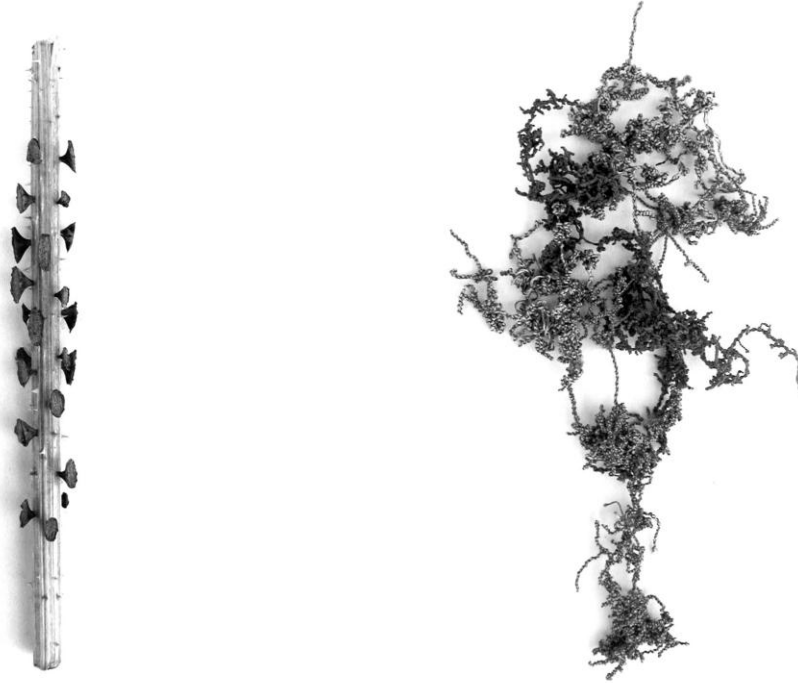


Image 9 : Emmanuelle Dupont, planches extraites du *Recueil de plantes chimériques*, 2005

Conçu à la manière d'un herbier, ce recueil comporte des photographies en noir et blanc où chaque objet est pris sur un fond neutre, selon des cadrages quasi identiques. Cette production est très proche de celle de l'artiste allemand Karl Blossfeldt (1865-1932), qui utilise également le médium photographique, pour exacerber les propriétés architectoniques du végétal. Jouant sur les décalages infimes que provoquent l'ajout, le retrait ou le déplacement d'éléments constituant la plante, Emmanuelle Dupont se réapproprie l'agencement d'une

⁸⁶ Voir l'entretien réalisé avec Emmanuelle Dupont, le 15 novembre 2009 : Annexe 2.

tige de rosier, en arrachant ses épines, pour les replanter dans le sens inverse. Cet acte transforme complètement l'apparence du végétal, dont l'étrangeté est renforcée par la prise de vue en noir et blanc, accentuant les formes et les contrastes. Ici, le *kairos* se dessine dans ce geste délibéré de l'artiste, qui agit sur la structure végétale, pour en transgresser la physionomie. De plus, la démarche s'apparente à une sorte de greffe, puisque les « organes » retirés sont ensuite replacés sur l'individu, dans le sens inverse. Cette transplantation renvoie à l'utilisation du *kairos* dans l'univers de la médecine et notamment dans la pratique hippocratique, qui préconise de s'attacher aux circonstances et aux variations présentes dans chaque individu, pour décider de l'instant propice à la guérison.

Dans la pratique artistique, qui donne une vision singulière à la fabrication de l'herbier, le geste de ponction constitue le germe de l'œuvre d'art. La plante, extraite de son terreau est figée dans son développement. Comme l'explique le biologiste allemand Jakob von Vexküll (1864-1944) :

« Les moments sont les plus petits réceptacles temporels, indivisibles parce qu'ils sont l'expression de sensations élémentaires indivisibles, que l'on nommera *signaux momentanés*⁸⁷. ».

Ainsi, le *kairos*, en tant que geste fondateur de la création artistique serait l'instant furtif, qui se manifeste de façon aléatoire dans ces « réceptacles temporels ». Le végétal cueilli pour la mise en herbier sert d'échantillon, que le botaniste va comparer à des « types », pour le reconnaître, attester de son identité. Le classement des plantes garantit leur ordonnancement et les place dans un système de correspondances et d'oppositions qui les fédère. L'artiste s'empare des méthodes de classifications botaniques. La plupart du temps, il part de taxinomies existantes, pour nourrir un dispositif d'identification qui lui est propre. L'emprunt des classements qui détermine un nom spécifique pour chaque

⁸⁷ J. von Vexküll, 1934, *Mondes animaux et mondes humains*, Hambourg, Gonthier, 1965, p. 37.

plante fait partie d'une expérience sensible : l'appréhension des êtres appartenant au règne des vivants.

1.2.3. La taxinomie végétale transférée dans l'œuvre d'art

Quelle signification revêt cet acte de désignation des éléments naturels ? Dans cette volonté de nommer les plantes, s'esquisse le désir de mettre au point un système de connaissance de ces êtres, qui ne cessent de se dérober à la compréhension. Si les naturalistes ont tenté de rechercher l'origine du végétal, tout comme les mécanismes qui président à son développement, ce dernier garde encore un certain nombre de vérités cachées au plus profond de sa matière. Le classement donne l'impression d'une certaine maîtrise sur le vivant ; ainsi que l'atteste François Dagognet :

« [...] : inventorier l'univers, c'est moins le consacrer ou l'épeler que le dominer et déjà le transformer. Catégoriser constitue l'acte majeur de la modification⁸⁸. ».

Effectivement, dès lors où le vivant est intégré dans un dispositif de classement, il est exposé à un certain nombre de transformations. La manière dont nous le percevons, d'abord, est remise en question à travers cette insertion dans la série, qui nous oblige à considérer l'individu sous l'angle d'un ensemble.

De nombreux systèmes de classification des plantes vont être mis en place par les naturalistes, dès la fin du XVII^e siècle. Il s'agit alors d'identifier dans la plante un « caractère » spécifique, qui permettra de relier cet organisme à sa famille, son genre et son espèce. Ainsi, Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), dans ses *Éléments de botanique* (1694) développe une taxinomie botanique à partir de la disposition des pétales formant la corolle. Ce système est rapidement dépassé par celui que présente le naturaliste suédois Carl von Linné (1707-1778),

⁸⁸ F. Dagognet, 1970, *Le catalogue de la vie*, Paris, Quadriga, 2004, p. 17.

dans son *Systema naturæ* (1735), fondé sur l'observation du nombre des étamines et du pistil dans la fleur. Il se rapporte donc à l'étude des organes sexuels de la plante.

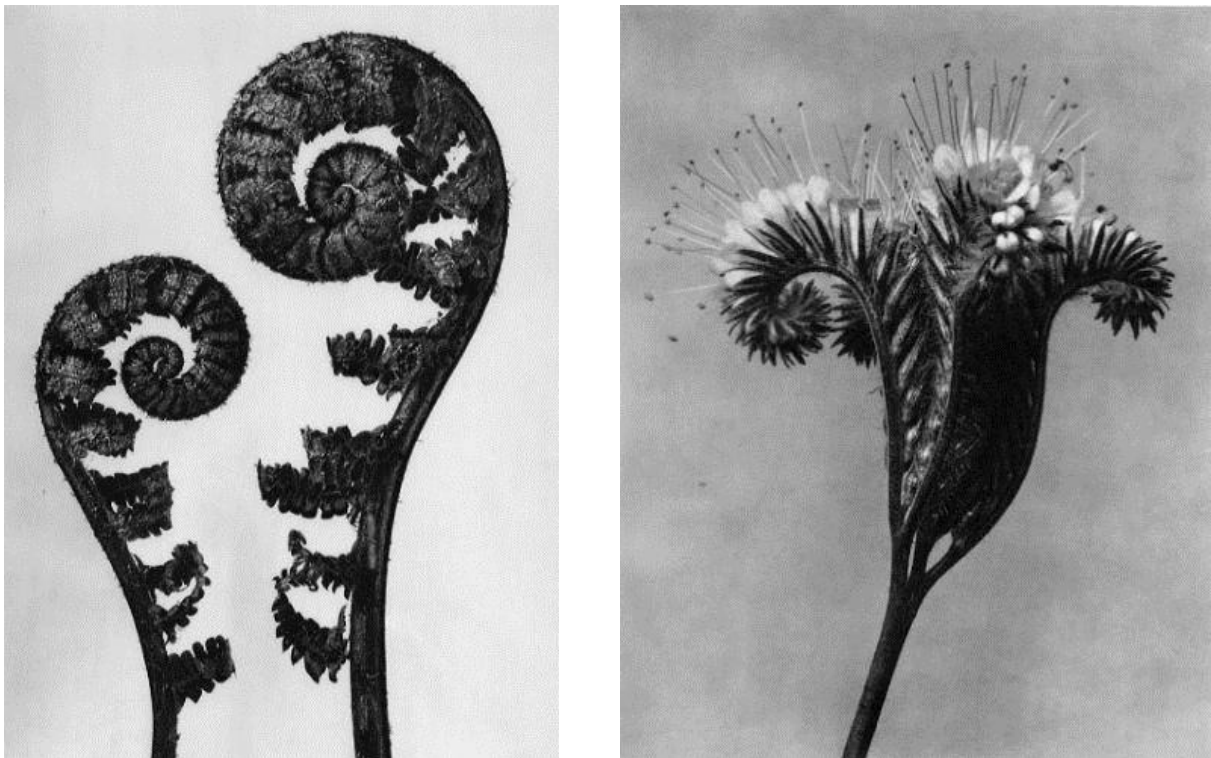
La nomenclature fixée par Linné est fortement critiquée par le botaniste français Michel Adanson (1727-1806), qui lui reproche d'instaurer un système qui repose sur une infime partie de la plante. Dans *Familles de plantes* (1763) Adanson remédie à ce qu'il juge être une carence, en considérant l'ensemble des caractères du végétal. Le travail d'Antoine-Laurent de Jussieu (1748-1836) dans les *Genera plantarum secundum ordines naturales disposita* (1788-1789) met de côté tous les éléments variables et hasardeux, pour s'attacher à ce qui, dans le végétal traduit sa spécificité : ce sont les organes de la fructification, notamment la graine et la disposition des étamines par rapport au pistil. Ces quelques exemples contribuent à montrer l'importance de la nomenclature, dont les fondations reposent sur l'étude de l'interaction entre les diverses parties de la plante. Dès lors où les artistes s'approprient la pratique de l'herborisation, la prise en compte des systèmes de classification de la plante semble aller de soi. Déportée au sein du vocabulaire plastique, le fait de nommer, d'ordonner le monde végétal renforce la poésie qui s'en dégage et transgresse son usage dans l'expérience scientifique. L'artiste française Marinette Cueco, dont le travail s'appuie sur l'utilisation du végétal relève les qualités formelles du catalogage :

« Cette attitude m'a permis d'acquérir une connaissance bien particulière et très utile dans l'inventaire des formes végétales dans leur infinie variation de couleur, de souplesse, de rugosité etc⁸⁹. ».

En vérité, pour l'artiste, le travail d'inventaire se résume avant tout à la considération de la structure, des textures et des teintes de la plante ; mais il peut utiliser les nomenclatures existantes pour désigner les espèces utilisées dans son herbier.

⁸⁹ Entretien avec Marinette Cueco par Itzhak Goldberg et Evelyne Artaud in Itzhak Goldberg (dir.), 1998, *Marinette Cueco*, Paris, Le Cercle d'Art, p. 10.

Puisque nous avons souligné la filiation existant entre l'œuvre d'Emmanuelle Dupont et les photographies de Karl Blossfeldt, il nous semble intéressant de revenir sur le travail de cet artiste, pour qui, la désignation de la plante possède une certaine importance. Blossfeldt capture l'image de végétaux qu'il sélectionne avec soin, puis met en forme (par exemple il retire des feuilles, pour équilibrer la forme du végétal), de manière à faire ressortir leurs caractéristiques ornementales. Il est à l'origine de diverses publications, *Urformen der Kunst* (« Formes originelles de l'art, 1928), *Wundergarten der Natur* (« Le jardin merveilleux de la nature, 1932) et *Wunder der Natur* (« Prodiges de la nature », 1942), qui regroupent ses images en séries. L'artiste procède à un archivage de ses clichés.



Images 10 : Karl Blossfeldt, à gauche *Aspidium filixmas* ; à droite *Phacelia tanatecifolia*, Phacélie à feuilles de tanaïsie, *Urformen der Kunst*, 1928.

Il répertorie chacun des spécimens photographiés, inscrivant leur nom, la date et l'emplacement où ils ont été récoltés. Il utilise d'ailleurs le système de

classification botanique inventé par Linné, naturaliste suédois, dans son *Systema naturæ*, qui offre une dénomination des plantes, à travers la mention d'un nom de genre et d'un nom d'espèce⁹⁰. Blossfeldt s'approprie donc cette pratique de classification, à travers l'utilisation de la photographie, qui correspond à un modèle-témoin de la plante.

Dans la plupart des grands herbiers, comme celui conservé au Muséum d'histoire naturelle de Paris, plusieurs échantillons de référence, appelés « type », sont recensés. Ils servent à confirmer l'identité de la plante, en la comparant à ce modèle premier. Or, Karl Blossfeldt, dans sa manière de procéder et dans le choix du médium photographique pour la réalisation de son œuvre donne une fonction similaire au végétal, celle d'archétype. Les plantes représentées perdent leurs caractéristiques principales, leur odeur et leurs couleurs. De plus, la dimension tactile est difficile à déterminer. Les végétaux capturés par l'appareil photo se résument à leurs structures, dont ressortent les caractères architectoniques. Karl Blossfeldt fait preuve d'une rigueur proche de celle d'un scientifique, lorsqu'il examine et dissèque les plantes, remplaçant le scalpel par l'appareil photographique. Le travail de l'artiste contribue d'ailleurs à l'élaboration d'un vaste projet menant à l'élaboration d'une nouvelle méthode d'enseignement du dessin. Il travaille alors en collaboration avec le professeur d'art décoratif Moritz Meurer (1839-1916). Les clichés de Blossfeldt, « types standardisés » de végétaux vont servir de matière pour la constitution d'une collection, ayant pour but principal de fournir des modèles pour la production de motifs ornementaux ; dont les bénéficiaires sont les artisans et industriels, dépassés par la concurrence internationale.

⁹⁰ Au XVIII^e siècle, la mise en place d'un tel système répond au besoin urgent de classer les échantillons de plantes et d'animaux collectés par les naturalistes, lors d'expéditions destinées à l'exploration et à la découverte d'espèces nouvelles.



Image 11 : Karl Blossfeldt, modèles en bronze, également Appelés « Bronzes Meurer », vers 1930.

En transposant la forme de l'herbier en photographie, Karl Blossfeldt exacerbe le potentiel ornemental de la plante, avec une froideur et une méticulosité quasi-chirurgicale. La puissance de développement de la plante, le foisonnement induit par le déroulement, la torsion de ses organes est magnifiée par l'image ; comme on peut l'observer en regardant les feuilles de la crosse d'une fougère (*Aspidium filixmas*) ou les fleurs de la phacélie à feuilles de tanaisie (*Phacelia tanatecifolia*)⁹¹, dont les inflorescences enroulées, se déplient progressivement, au rythme de l'éclosion.

La manière dont l'artiste dépeint le monde végétal n'est pas sans rappeler les idées formulées par le philosophe allemand Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) dans *La métamorphose des plantes*⁹² (1790). Selon la théorie initiée par ce dernier, chaque morceau constitutif d'une plante est lui-même, un végétal potentiellement en devenir, qui peut présenter des caractères différents :

⁹¹ Cf. images p. 61.

⁹² *Die Metamorphose der Pflanzen*

« Toutes les fleurs qui se développent à partir des yeux sont à considérer comme des plantes complètes fixées sur la plante-mère comme celle-ci l'est dans le sol⁹³. ».

Ainsi, le végétal contient en lui une variété infinie d'autres individus, dont la force se manifeste dans le développement, la poussée effective ou suggérée. Karl Blossfeldt semble traduire ce pouvoir de la plante-type, à travers l'usage de cadrages rapprochés, qui donnent une vision singulière de la plante et montrent les divers instruments de sa croissance. L'utilisation des nomenclatures par les artistes renforcent donc le pouvoir d'évocation de la plante, comme un être à part entière. Dans cette considération du végétal à travers les caractères qui marquent sa singularité, les artistes métamorphosent la plante en matière, substance destinée à nourrir l'œuvre et à lui transmettre cette force vive de prolifération.

La pratique de l'herborisation, qui s'esquisse de manière implicite dans la promenade marque le moment précis où l'artiste naturaliste récolte les futurs matériaux entrant dans la composition de sa fabrique. L'intérêt porté à la forme de l'herbier provient sans doute de la propension des plantes séchées à servir d'intermédiaire entre la vie et la mort. Brusquement interrompues dans leur croissance, les végétaux ne subiront pas ce processus de destruction auxquels ils sont soumis dans la nature ; mais même s'ils conservent leur apparence, quelquefois leurs couleurs, ils sont éternellement fixés dans cet état. Une simple intervention peut les faire renaître ou disparaître : la réhydratation redonne à la plante son volume d'origine, tandis qu'en l'effritant, elle se transforme en poussière. C'est le paradoxe du sec, d'être pris dans un entre-deux. Ce statut d'intervalle est également celui de l'œuvre du taxidermiste, qui rend aux dépouilles animales l'apparence de la vie. Pour l'artiste, cette pratique est le moyen idéal de jouer avec les faux-semblants et de construire son œuvre à la frontière du merveilleux et de la réalité.

⁹³ J. W. von Goethe, Rudolph Steiner prés., 1999, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triade, p. 161.

1.3. L'œuvre croisée, une réappropriation de l'art du taxidermiste

1.3.1. Sculpter la dépouille de l'animal

Insuffler l'aspect de l'animal vivant, à travers des postures, le respect d'une morphologie spécifique, ainsi que la texture de la peau, tel est le travail du taxidermiste. L'origine du terme concentre l'art de l'empailleur, dans l'utilisation de l'enveloppe animale⁹⁴, mise en volume, afin de reproduire les attitudes de l'espèce. Voici la définition qu'en donne le *Manuel du naturaliste préparateur* de Pierre Boitard (1789-1859) et Emmanuel Canivet :

« On appelle proprement taxidermie, l'art de bourrer les peaux des animaux, et, par extension, celui de les monter, préserver, et de leur rendre l'apparence de la vie⁹⁵. ».

Pour agencer la peau, le taxidermiste doit créer un support reprenant la forme et les dimensions exactes de l'animal. Sa manière de faire s'apparente à celle d'un sculpteur, car il va façonner ce volume ancré sous l'enveloppe, afin de suggérer la présence des os, des muscles et de la chair du spécimen. De plus, la préparation garde la signature du taxidermiste, qui résulte de son regard personnel sur l'animal ; comme le souligne Marie-Dominique Wandhammer⁹⁶, directrice du Musée Zoologique de Strasbourg :

« la naturalisation porte souvent la marque de la subjectivité des taxidermistes. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ceux-ci interprètent, au travers de leurs réalisations, toute une symbolique de l'animal – où, par exemple, l'agressivité est mise en avant dans le cas des prédateurs –, où encore,

⁹⁴ En effet, le mot taxidermie provient du latin *taxis*, qui signifie « arrangement » et de *derma*, la « peau ».

⁹⁵ P. Boitard, E. Canivet, 1828, *Manuel du naturaliste préparateur ou l'art d'empailer les animaux et de conserver les minéraux et les végétaux*, Paris, Roret Libraire, p. 92.

⁹⁶ Cf. Entretien réalisé avec Marie-Dominique Wandhammer au musée zoologique de Strasbourg, le 22 octobre 2009 : voir Annexe 3.

privilégient une attitude où l'anthropomorphisme domine et ne tient pas assez compte du comportement réel de l'animal dans son biotope naturel⁹⁷. ».

Ainsi, sous certains aspects, le taxidermiste se rapproche de l'artiste : il recueille diverses informations avant de réaliser une maquette, qui lui permettra de confectionner le mannequin définitif, support qui recevra la peau apprêtée. Il a recours à de multiples sources d'inspiration, comme les photographies ou vidéos de l'animal, qui capturent ses attitudes, ses mouvements. L'observation directe sur le vivant offre la possibilité de se confronter au sujet, de scruter ses déplacements, ses postures et d'observer son comportement. Elle peut avoir lieu, en se rendant au zoo, par exemple : pour compléter, les connaissances acquises, le taxidermiste réalise alors des esquisses, qui lui serviront à affiner le modelage du corps, à lui donner une posture naturelle. Pareillement à l'artiste, qui va puiser dans les images de la réalité, pour construire son œuvre, le taxidermiste examine l'animal dans son environnement naturel ou dans un milieu qui en reproduit les conditions. Les premières naturalisations « modernes » pratiquées au XVII^e siècle sont faites à partir d'une structure en tiges de fer, qui permettent ensuite de bourrer la peau avec différents matériaux tels que la filasse, le foin, les algues etc.

Les méthodes d'empaillage vont se perfectionner peu à peu, par l'utilisation de procédés toujours plus recherchés. Au XVIII^e siècle, les grands spécimens sont naturalisés à partir d'une charpente en bois qui recrée les mesures de l'animal et en supprime le squelette. Au-delà de l'intérêt scientifique qu'elle représente, cette technique ouvre la voie au plus séduisant des artifices : faire de la cavité ventrale un édifice spectaculaire, permettant de pénétrer le corps de l'animal. Une lithographie de la collection du département de mammologie du Muséum d'histoire naturelle de Paris montre d'ailleurs le banquet qui eut lieu en 1817, dans le ventre de bois conçu par Lassaigne, alors mécanicien au Jardin du Roi Louis XIII, pour la naturalisation d'un éléphant d'Asie.

⁹⁷ M.-D. Wandhammer, 2008, *Histoires naturelles, les collections du Musée Zoologique de la Ville de Strasbourg*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, p. 100.

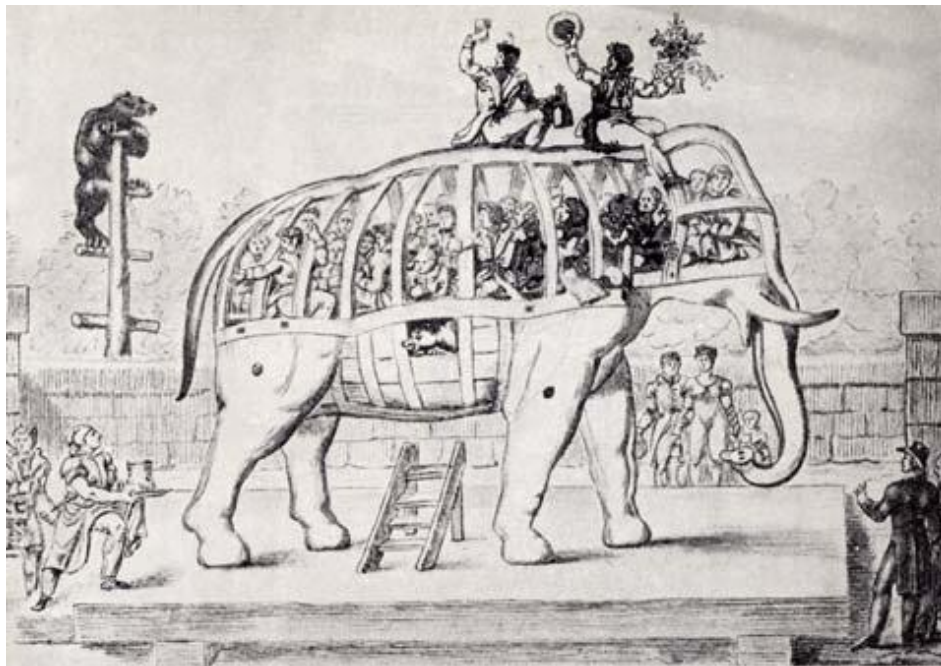


Image 12 : lithographie appartenant au laboratoire de Mammalogie du Muséum d'histoire naturelle de Paris portant cette inscription : « Dessin représentant une fête qui a eu lieu dans la charpente exécutée par M. Lassaigue, mécanicien employé au Jardin du Roi, pour recevoir la peau de l'Eléphant femelle (1817). Vingt et un employés de cette administration se sont réunis dans l'intérieur de cette charpente ou ils ont fait un banquet que la gaieté présidait. »

Progressivement, les taxidermistes se tournent vers des manières de faire identiques à celles des sculpteurs. Il leur faut, en effet, trouver le moyen le plus sûr pour traduire la physionomie de l'animal. De plus, la peau tannée travaille avec les variations d'humidité, entraînant des déformations visibles sur le montage. C'est Jules Terrier, en charge des travaux de taxidermie au Muséum national d'histoire naturelle de Paris, qui va mettre au point, en 1894, une technique particulière, pour confectionner le mannequin d'un buffle. Il se sert alors de plâtre à modeler qu'il applique sur un noyau de bois et de foin. A travers cette méthode, le naturaliste procède véritablement comme un sculpteur, qui façonne son modèle, afin de lui donner un aspect réaliste.

Si les matériaux ne sont plus exactement les mêmes aujourd'hui, la technique du modelage reste centrale, intervenant à la fois dans la réalisation de la

maquette et du mannequin. Après des prises de mesures effectuées sur le squelette de l'animal, une maquette est réalisée à partir d'une silhouette en bois contreplaqué de la tête et du corps. Des fils de fer donnent la rigidité nécessaire aux différents membres. C'est un procédé qu'on retrouve dans la sculpture classique, avec la construction d'une armature :

« [...] assemblage de diverses pièces de fer que le sculpteur dispose dans la masse de terre à modeler, ou dans le moule où l'on coulera le modèle en plâtre, pour soutenir les parties de la figure, qui auront besoin de ce secours, comme les bras détachés du corps, les mains, les jambes etc⁹⁸. ».

Comparativement à cette armature réalisée pour la sculpture, le taxidermiste se sert également de tiges métalliques pour mettre en forme les pâtes, la queue et le cou de l'animal⁹⁹. En revanche, dans le procédé de naturalisation, la sculpture est un support, destiné à recevoir la peau préparée de l'animal. Cette dépouille, témoin de son existence d'être vivant est la matière qui vient épouser le galbe du corps. Elle est surface, mais sur ce modelé qui la met en volume, elle laisse transparaître ce qui se cache à l'intérieur du dispositif, suggère la présence de l'organisme, des muscles et des chairs. En ce sens, le taxidermiste se rapproche du sculpteur, qui, pour donner l'apparence du corps en mouvement travaille le support de manière à faire ressortir les tensions musculaires. Les contractions, les caractéristiques anatomiques qui se dessinent sous l'enveloppe renvoient au fonctionnement de la machine organique. Après avoir assemblées les tiges de fer et les morceaux de bois contreplaqué, le taxidermiste modèle la forme de l'animal grâce à de la plastiline, qui s'apparente à de la pâte à modeler. Le mannequin est fabriqué de façon identique à la maquette¹⁰⁰ : de la mousse polyuréthane ou du polystyrène sont employés pour confectionner les volumes. Ces matériaux peuvent être littéralement sculptés avec différents instruments, notamment la

⁹⁸ M. Boutard, 1826, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, Le Normant Père, p. 47.

⁹⁹ On retrouve le même procédé dans la fabrication de la maquette et du mannequin. Pour ce dernier, des tiges filetées sont employées pour construire les membres de l'animal.

¹⁰⁰ À propos des procédés actuels utilisés par les taxidermistes, voir l'article de Jack Thiney, « La taxidermie des grands spécimens au Muséum d'histoire naturelle », in *La lettre de l'OCIM*, n°48, pp. 24-27.

scie et le fil chaud qui permettent de dégrossir le modèle, en enlevant de gros pans de matière ; puis la brosse métallique ou la râpe à bois, pour travailler avec plus de précision et parfaire les détails. Le ponçage apporte la touche finale au modelage du mannequin. Ce dernier est alors enduit d'une couche de résine époxy et renforcé avec du tissu de verre. Sans cette précaution, le support risque de se stratifier, entraînant des lésions qui se répercutent sur la conservation de l'animal naturalisé.

Ainsi notre choix s'est porté sur le travail du sculpteur bourguignon François Pompon (1855-1933), afin d'effectuer un parallèle avec la pratique de la taxidermie. En effet, l'attention portée aux effets de saillie des muscles, tendons et os, présents sous l'enveloppe, permet à l'artiste de capturer l'essence de l'animal. Cette phrase extraite d'un texte de Jean-François Debord souligne la tendance qui consiste, au XIX^e siècle à réaliser des études d'après nature, en examinant les déplacements et les poses de l'animal :

« La mise en place des repères osseux et des masses musculaires primordiales n'a pas besoin du scalpel – l'œil, la réflexion et quelques connaissances suffisent. »¹⁰¹

François Pompon semble suivre cette démarche, en conservant seulement les lignes qui construisent l'ossature animale. Dans ses sculptures, il représente la bête dans différentes postures, qui rendent son anatomie palpable. On sent les chairs et ligaments tendus sous la peau ; voilà pourquoi le lien avec la naturalisation est intéressant, puisqu'il s'agit également de restituer l'apparence de la vie, mais d'une façon quelque peu différente. François Pompon use des connaissances acquises par l'observation directe de ses sujets, pour élaborer des représentations vivantes, taillées à vif, puis adoucies par l'aspect poli des surfaces utilisées, comme le marbre ou le bronze. L'artiste amorce son travail de sculpteur par la figure humaine, en observant notamment les membres de sa famille. Ce n'est qu'à partir de 1905, qu'il décide de se consacrer entièrement au

¹⁰¹ J.-F. Debord, « De l'anatomie artistique à la morphologie », in J. Clair dir., 2002, *L'âme au corps. Arts et science, 1793-1993*, Paris, Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, pp. 102-117.

thème animal. Pour l'artiste, il s'agit de capturer l'essence même de la forme, qui réside dans la représentation simplifiée du modèle. Dans cette volonté de transcrire l'anatomie animale, par les lignes principales qui sculptent son corps, François Pompon s'éloigne d'une démarche naturaliste, qui chercherait à recueillir le moindre détail, pour l'injecter dans la représentation. L'artiste possède une parfaite connaissance de l'anatomie animale, entretenue par de fréquentes études sur le motif. A l'instar du taxidermiste, il observe les espèces sur le terrain, dans les fermes et au jardin des plantes. Il réalise des esquisses et des modèles en terre pris sur le vif, qui nourrissent un travail plus approfondi, exécuté dans son atelier. *L'Ours blanc* (1928-1929) qui fait partie des collections du Musée d'Orsay est un bel exemple de son œuvre, pour montrer de quelle manière il parvient à épurer les formes, en saisissant le mouvement et ici, celui de l'animal qui marche.



Image 13 : François Pompon, *Ours blanc*, 1928-1929, marbre.
Musée d'Orsay, Paris

La difficulté principale rencontrée par l'artiste étudiant le vivant est bien de parvenir à traduire la figure qui s'anime, dans une matière totalement froide et

inerte. La pratique contient donc une contradiction importante, puisque à l'instar du taxidermiste, il faut donner l'apparence de la vie, à l'aide d'une matière figée. C'est par la présence des muscles qui font saillie sous la peau, que François Pompon atteint son but : saisir l'animal dans sa substance.

Le rapport évident qui se crée entre le métier de taxidermiste et le travail du sculpteur, renvoie à la frontière ténue qui sépare l'artiste de l'artisan. Au Moyen-Âge, la peinture et la sculpture sont traitées comme des métiers, appartenant à la corporation des « imagiers, peintres et tailleurs d'images », fondée à Paris en 1121. Ils appartiennent aux « arts mécaniques », ceux qui ont recours au travail manuel, contrairement aux « arts libéraux », qui eux, font appel à la réflexion et sont donc classés dans les pratiques intellectuelles. Comme l'exprime Nathalie Heinich dans son ouvrage *Être artiste* :

« [...], non seulement, les peintres et les sculpteurs n'étaient pas considérés comme des artistes, mais leur statut faisait d'eux des êtres inférieurs, relégués au bas de l'échelle sociale¹⁰². ».

Frustrés par cette position, qui ne donnait que peu de valeur à leur travail, les « artisans producteurs d'images » voulurent s'affranchir de l'artisanat, afin de trouver un statut qui entraîne une véritable reconnaissance de leur art. Le métier de sculpteur, était encore plus mésestimé, ceci étant dû au caractère omniprésent du travail de la matière, qui impose la main, comme outil central de fabrication. Dès la Renaissance, certains « imagiers » souhaitèrent trouver une reconnaissance de leur travail, visant à assimiler ces pratiques par les « arts libéraux » et donc à admettre la dimension intellectuelle de ces disciplines. La création des académies en Italie d'abord, puis en France entraîne la légitimation de ces spécialités, en tant que « Beaux-Arts ». Ce n'est qu'à partir de 1661 que l'Académie royale de peinture et de sculpture est assise véritablement et reconnue par le pouvoir et par le roi, Louis XIV.

¹⁰² N. Heinich, 1996, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, p. 12.

Ce précis historique montre que le métier de sculpteur était auparavant classé dans la catégorie de l'artisanat, parce que sa représentation se limitait uniquement au travail manuel, passant sous silence l'usage d'une réflexion faite autour de l'œuvre. Si l'on s'attache à la profession de taxidermiste aujourd'hui, on constate que l'emploi de procédés inhérents à la sculpture offre une valorisation du métier ; car il fait appel à des processus artistiques, associés à un examen attentif et à une connaissance approfondie de la morphologie animale. Les procédés de naturalisation, qui ont recours à des techniques de façonnages et d'assemblages, constituent, pour les artistes, un moyen singulier de produire des hybridations insolites. Cette pratique utilisée dans le travail de Thomas Grünfeld¹⁰³ exacerbe le malaise ressenti face aux travaux de taxidermie, ce dernier étant renforcé par l'association de fragments animaux, qui forment d'improbables espèces.

1.3.2. La vraisemblance des hybrides naturalisés : dissimuler les raccords

L'hybride caractérise l'animal ou le végétal né du croisement de deux espèces. Il est donc le résultat d'un mélange, ainsi que le marque son étymologie *hybrida*, qui signifie de « sang mêlé ». La fusion de deux organismes entraîne la combinaison, l'addition de leurs caractères. Telle est la vision que nous offre l'artiste allemand Thomas Grünfeld, avec sa série de *Misfits*. Nés des pratiques conjointes de la taxidermie et du collage, ces assemblages de divers animaux nous plongent dans l'univers incertain des créatures fabuleuses. Ici, l'espèce naturalisée doit semer le doute et faire naître des croyances quant à sa possible existence. Ainsi les *Misfits* relèvent de ce que Noëlle Batt qualifie d'« œuvres hybrides », « [...] celles qui invitent à opérer une "transaction" entre des éléments

¹⁰³ Né en 1956 à Opladen, Thomas Grünfeld vit et travaille à Cologne. Ses premières œuvres jouent sur la transgression du mobilier et des objets de décoration, qui perdent leurs fonctions ou en revêtent de nouvelles. Il commence ensuite à réaliser sa série de *misfits*, assemblage d'animaux naturalisés.

ressentis d'emblée comme hétérogènes¹⁰⁴. ». C'est bien l'impression que renvoie la combinaison de ces animaux différents, qu'on ne peut rencontrer que dans les légendes et autres récits mythologiques. Pourtant, l'utilisation des procédés de naturalisation, assortis de cette dextérité particulière, qui dissimule les coutures visibles, donnent une vraisemblance à ces croisements étranges. Bien que la combinaison des éléments soit parfaitement maîtrisée, l'œuvre conserve dans son apparence même la dissonance des fragments hétéroclites qui s'y mêlent. On peut évoquer une forme de collision d'univers distincts et ici, avec des charges symboliques relatives à chacune des espèces représentées.

Le *Pégase-Licorne* (1993) exposé dans la salle d'Éole et des Volants, au Château d'Oiron est le support du lien tissé entre différentes légendes et anomalies. Habituellement, la licorne est un cheval qui porte une longue corne torsadée sur son front, corne dont la ressemblance avec la dent du narval, mammifère marin, en fit un des objets favoris des cabinets de curiosités. De plus, cet objet était censé posséder des propriétés magiques et notamment celle de contrepoison. Réduite en poudre, la corne pouvait donc se vendre à des prix très élevés, pour ses propriétés curatives. Christine Davenne évoque ses « vertus thérapeutiques » dans une partie de son ouvrage *Modernité du cabinet de curiosités* consacrée aux « drogues du cabinet ». Elle précise que « François 1^{er} portait une bourse de poudre de licorne sur lui constamment¹⁰⁵. ». Dans l'œuvre de Thomas Grünfeld la licorne rencontre un animal célèbre de la mythologie grecque : Pégase. Ce cheval ailé a été engendré par le sang de la gorgone Méduse, à l'instar de son frère Chrysaor¹⁰⁶. Thomas Grünfeld, en se réappropriant le travail d'assemblage du taxidermiste donne une version particulière de ce mariage entre la licorne et

¹⁰⁴ N. Batt, « Que peut la science pour l'art », in N. Batt dir., 2001, *L'art et l'hybride*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 74-75.

¹⁰⁵ C. Davenne, 2004, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, p. 130

¹⁰⁶ Cet épisode est décrit par Ovide dans *Les métamorphoses*, livre V, 786, qui relate la décapitation de Méduse par Persée : « Profitant d'un lourd sommeil qui s'était emparé d'elle et de ses serpents, il lui avait détaché la tête du cou ; Pégase, à la course ailée, et son frère étaient nés du sang de cette mère. ».

Pégase : en effet, l'habituel appendice blanc est remplacé par une corne de buffle, tandis que les ailes raccordées au corps du poulain sont celle d'un cygne.



Image 14 : Thomas Grünfeld, *Pégase-Licorne*,
Collection « Curios & Mirabilia », Château d'Oiron, 1993.

Le terme de « mythologie personnelle » s'accorde parfaitement à l'œuvre de Thomas Grünfeld, qui fait s'entrecroiser l'évocation du légendaire, avec les pratiques actuelles de transformations génétiques, donnant lieu à de véritables malformations de la réalité. Ici, l'artiste fournit sa propre interprétation de la créature née de l'hybridation de Pégase et d'une licorne, puisqu'il utilise les attributs de différents animaux, pour les adjoindre au corps du poulain. La corne de buffle semble faire référence à la vache unicorne, « [...] animal réputé pour ses prouesses de prédateur. Après avoir repéré sa proie en vol, il s'abat sur elle en piqué et l'empale d'un violent coup de corne pour l'emporter dans les airs et la

rapporter dans son repère¹⁰⁷. ». Malgré les coutures visibles sur le plastron de l'animal, les ailes et la corne sont assemblées de manière à dissimuler les liants utilisés pour raccorder chacune des pièces.

Cette technique d'assemblage offerte par les méthodes de naturalisation provoque une confusion, destinée à brouiller les frontières entre les différentes catégories : d'abord celles existant entre l'art et la taxidermie, puis celles qui séparent les animaux fabuleux des espèces réelles. Le travail de Thomas Grünfeld traduit donc une pratique de l'intermédiaire, qui se manifeste à travers le procédé de l'assemblage. Les *Misfits* jouent de ce décalage infime existant entre le réel et l'imaginaire. Ils rejoignent la tradition des cabinets de curiosités et de leurs objets légendaires. Le goût pour ces spécimens extraordinaires favorisa la circulation de fausses créatures, montées de toutes pièces par la main de l'homme ; telles que les « Jenny haniver », qui ressemblent à des « dragons en miniature », ou aux célèbres basilics, serpent monstrueux dont le regard provoque la mort. Elles sont obtenues grâce à des déformations, des découpes appliquées sur des raies, qui leur donnent un faciès diabolique. Le poisson ainsi sculpté est séché, puis on lui applique une couche de verni, pour le préserver. Voici la définition des Jenny haniver retranscrite par Peter Dance dans son livre *Faux animaux, escroqueries et mystifications* :

« Un corps d'animal réel que le don inventif et l'ingéniosité humaine ont transformé en une sorte de créature imaginaire ou légendaire¹⁰⁸. ».

Dans ce royaume de la falsification, la dépouille animale est un gage d'assimilation du canular. Elle sert à véhiculer l'apparence de la réalité, puisque la créature a été produite à partir d'un être vivant, dont l'existence est attestée. Les *Misfits* de Thomas Grünfeld s'inscrivent donc dans l'usage de la contrefaçon, destiné à satisfaire cette prédilection pour les animaux fabuleux. L'hybridation est le procédé adéquat pour donner corps à ces êtres légendaires, qui hantent les

¹⁰⁷ J.-H. Martin dir., 2000, *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Éditions du Patrimoine, p. 262.

¹⁰⁸ P. Dance, Y. Gogue trad., 1978, *Faux animaux, escroqueries et mystifications*, Paris, Pierre Horay, p. 19.

récits de Pline L'Ancien (23 ap J.-C-79 ap. J.-C), de Conrad Gesner (1516-1565), d'Ulysse Aldrovandi (1522-1605) ou d'Ambroise Paré (1510-1590), parmi tant d'autres. Avec les *Misfits*, Thomas Grünfeld donne corps à ses propres créatures, dont l'assemblage est nourri par le folklore allemand et notamment, par les *Wolpertingers*, ces « lièvres cornus », traqués par les chasseurs, qui vivent dans les forêts bavaroises. Le *Wolpertinger* est l'équivalent du « Jackalope » américain, lièvre qui porte des cornes d'antilope sur la tête et qui est fréquemment évoqué dans les traités d'histoire naturelle.



Image 15 : Thomas Grünfeld, *Misfit* du « Cabinet des Monstres », Appartements de Madame de Montespan, collection « Curios & Mirabilia », Château d'Oiron, 1993.

En réalité, les spécimens existants sont confectionnés, grâce à des bois de chevreuil montés sur le crâne d'un lièvre. *Le dictionnaire universel d'histoire naturelle* mentionne la présence de ces cornes dans certains cabinets de curiosités :

« Les auteurs de la Renaissance, et quelques autres après eux, ont attribué des cornes ayant la forme de bois, ou pourvus d'étuis cornés à des animaux étrangers à l'ordre des ruminants. Nuremberg rapporte qu'il a vu un Chien et

un Lièvre cornus ; [...] Conrad Fureur, un des traducteurs de Gesner, donne la description de deux cornes de Lièvre d'inégale grandeur ; elles furent, assure-t-il déposées dans le cabinet de l'électeur de Saxe [...] ¹⁰⁹. ».

La pratique de tels montages, qui oscillent entre faux-semblants et vérités opère un transfert d'une espèce à une autre, voire une interpénétration des genres. L'artiste manipule les catégories présentes dans la nature, les mélange, pour interroger la légitimité des classements et générer des décalages, des brèches dans la réalité. Ce principe est celui de « L'inquiétante étrangeté ¹¹⁰ » décrite par Sigmund Freud (1856-1939) dans un article publié en 1919. « L'inquiétante étrangeté » caractérise ce sentiment d'angoisse ressenti, face à quelque chose d'habituel, qui refait surface sous une forme reconnaissable, ayant subie quelque transformation, lui donnant une apparence troublante. Elle est, « [...] cette variété particulière de l'effrayant, qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier ¹¹¹. ». Freud analyse alors le sens même de l'adjectif *Unheimlich*, à travers son acception contraire, *heimlich* ou *heimisch*, qui signifie « du pays ». « L'inquiétante étrangeté » marquerait donc le dépaysement effectué à l'aide d'un familier transformé, qui déstabilise et crée un malaise.

L'œuvre croisée, qui décompose les formes, afin de mieux les recomposer sous un aspect différent appartient à cet ordre paradoxal du trouble et de la désorientation. L'usage de la taxidermie, dont la matière est faite de l'enveloppe animale, renforce le rapport ambigu au vivant évoqué par l'arrangement d'une dépouille. Si Thomas Grünfeld emploie la technique de la naturalisation, c'est parce qu'elle est un moyen propice de donner consistance à la progéniture des mariages contre-nature. Ainsi, dans *l'Art de faire éclore et d'élever en toute saison des oiseaux domestiques de toutes espèces* (tome 2, 1751), le naturaliste René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683-1757) mentionne l'existence des amours improbables entre un coq et une canne :

¹⁰⁹ C. d'Orbigny dir., *Le dictionnaire d'histoire naturelle*, tome 4, Paris, Langlois et Leclerc, p. 248.

¹¹⁰ *Das Unheimliche*

¹¹¹ S. Freud, 1985, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, p. 215.

« J'ai eu l'occasion de voir journallement une canne de l'espèce la plus commune, qui s'accroupissait pour recevoir les caresses d'un coq, qui n'était pas toujours le même, et auxquelles elle se prêtait d'aussi bonne grâce qu'elle l'eût fait à celles d'un canard¹¹². ».

Les mariages bestiaux font partie de l'imaginaire centré sur les créatures fantastiques. Ces naissances dépassent le cadre de la matrice familiale qu'est l'utérus, pour se déporter vers les grottes sombres et les entrailles fertiles de la terre. La rêverie des profondeurs nous amène au seuil des excavations de la chair, de l'entrelacement des viscères, qui révèlent les mystères de l'intériorité. La métaphore organique amorce l'exploration des mécanismes dissimulés à l'intérieur du corps. Transposée à l'œuvre de taxidermie, elle interroge le dispositif même, qui préside à sa fabrication et révèle l'envers du décor.

1.3.3. Excavations : les dessous implicites de l'œuvre

Face à l'animal naturalisé, le spectateur est intrigué, non par cette extériorité qu'il a déjà pu observer sur des documents ou dans la nature, mais par le système qui donne du volume à cette relique et l'empêche de s'affaisser. Par essence, la dépouille est vouée à une décomposition inéluctable, soumise à la disparition. Le taxidermiste est capable de mettre un terme à ce pourrissement, grâce aux techniques de préparation de la peau et à l'utilisation de produits adéquats. Au XVIII^e siècle, la conservation des dépouilles animales subie une avancée considérable avec la mise au point d'un « savon préservatif à base d'arsenic » par l'apothicaire messin Jean-Baptiste Bécœur (1718-1777). Cette substance permet de préparer les peaux à la naturalisation et de les conserver. Elle est alors recommandée dans les différents manuels qui traitent de la mise en forme des collections :

¹¹² R.-A. Ferchault de Réaumur, 1751, *Art de faire éclore et d'élever en toute saison des oiseaux domestiques de toutes espèces, soit par le moyen de la chaleur du fumier, soit par le moyen de celle du feu ordinaire*, Paris, Éditions de l'Imprimerie Royale, p. 309.

« Un grand nombre de préparateurs se sont occupés, à différentes époques, à chercher quelles sont les compositions les plus propres à préserver les animaux empaillés des ravages destructeurs des insectes, et tous ont donné des recettes plus ou moins bonnes ; mais celle, fournie par le savant Bécœur, pharmacien et chimiste à Metz, a prévalu sur toutes ; [...] ¹¹³. ».

Avant cela, les animaux collectés lors des expéditions naturalistes étaient conservés dans du sel ou de l'« esprit de vin » avant d'être empaillés. Le sel en grande quantité produit une dégradation de la peau et notamment du pelage qui la recouvre. Le taxidermiste développe donc tous les subterfuges possibles pour garantir une extériorité parfaite ; car c'est cette dernière qui permet de renvoyer l'image du vivant, par la qualité de sa texture. Au-delà de cette façade, le dispositif interne garantit le maintien de l'animal dans la position voulue. Le caractère étrange, voire repoussant de la taxidermie sous-tend l'existence d'un tel dispositif, qui supporte la peau, pour la mettre en forme. Jackie Pigeaud questionne ce cheminement de la réflexion, qui nous entraîne toujours vers les profondeurs du corps :

« A-t-on assez remarqué que toutes ces grandes questions de la création, tous ces propos sur la beauté du Monde et du Vivant, se terminent par des questions d'anatomie, de viscères, du rôle de tout appareil interne ? ¹¹⁴ ».

Concernant l'animal ou, de manière plus générale l'être vivant, cette poussée inexorable vers les entrailles provient sans doute de notre conscience de sa matérialité, qui se décompose par strates et territoires organiques ; la peau étant la surface intermédiaire, communicante, entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Mais l'absorption vers les viscères relève sans doute également de ce que le critique d'art américain Dave Hickey nomme la « beauté transgressive ¹¹⁵ », c'est-à-dire la manifestation de quelque chose qui, tout en provoquant l'indignation nous attire irrémédiablement ; La séduction ainsi opérée est celle de la laideur

¹¹³ P. Boitard et E. Canivet, 1828, *Manuel du naturaliste préparateur ou l'art d'empailler les animaux et de conserver les végétaux et les minéraux*, Paris, Roret Libraire, p. 79.

¹¹⁴ J. Pigeaud, 1995, *L'art et le vivant*, Paris, Ed. Gallimard, p. 16.

¹¹⁵ Expression mentionnée par Lynn Gumpert, 1995, dans le catalogue d'exposition *La belle et le bête*, Paris, Éditions des Musées de Paris, p. 11.

transcendée par le geste esthétique. L'exploration du corps interne donne naissance à une poétique de la chair, cet aspect organique de nous-mêmes que nous rejetons, mais qui nous fascine malgré tout.

Le dispositif qui donne forme aux hybrides d'animaux taxidermisés de Thomas Grünfeld nous plonge dans cette logique viscérale, de pénétration du mécanisme interne, qui révèle les dessous de l'œuvre. L'utilisation des procédés inhérents à la sculpture dans le processus de naturalisation renvoie à la question du support, assurant l'union des différentes pièces. Bien souvent, les ouvrages de grande taille, tels que les fameux colosses de la Grèce Antique sont composés d'un noyau en bois et d'une structure qui servent à maintenir et lier les divers fragments de la statue. Décrivant les différentes étapes de la fabrication du *Jupiter Olympien* de Phidias (490 av. J.-C-430 av. J.-C), le Comte Charles Frédéric de Clarac (1777-1847), dans le premier tome du *Musée de sculpture Antique et Moderne* évoque la présence de ce noyau :

« Comme il n'aurait pas été possible de réunir et d'ajuster les unes avec les autres les dalles d'ivoire, sans leur donner du soutien, il s'agissait de les doubler de manière solide et de faire un noyau, probablement en bois, pour y établir cet espèce de placage¹¹⁶. ».

La composition de ce type de statue requiert donc la construction d'une armature réalisée en matière brute, qui sera recouverte par les matériaux nobles, tels que l'or ou l'ivoire. Ainsi, ce que nous percevons de l'œuvre n'est que son enveloppe, sa couverture, qui dissimule toute l'ossature, ce qu'on peut appeler le squelette de la sculpture. Bien que l'enrobage cherche à atteindre la plus pure magnificence, cette rutilance cache le dispositif qui la supporte. La fonction d'apparat de ces statues, représentant le pouvoir est dénoncée de manière ironique par le rhéteur grec Lucien de Samosate (120 ap. J.-C-180 ap. J.-C), qui rapporte ce qu'est l'envers de la sculpture :

¹¹⁶ Comte Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de Clarac, 1868, *Musée de sculpture Antique et Moderne*, tome 1, Paris, Ed. Imprimerie Royale, p. 95.

« Je me comparais à vos statues colossales chefs-d'œuvre de Phidias, de Miron ou de Praxitèle. Au-dehors, c'est Neptune, le trident en main, c'est Jupiter, tout brillant d'or et d'ivoire, orné de foudres et d'éclairs. Mais regarde au-dedans, des leviers, des coins, des barres de fer, des clous qui traversent la machine de part en part, des chevilles, de la poix, de la poussière, et d'autres choses aussi choquantes à la vue, voilà ce que tu y trouveras, sans parler encore d'une infinité de mouches et de musaraignes, qui y établissent leur république¹¹⁷. ».

Cette citation de Lucien de Samosate montre que sous l'apparente rutilance des dieux et, ici, en l'occurrence de leurs statues, se cachent tout ce qui suscite l'exécration. Les cavités produites par les vides présents dans l'armature recèlent animaux, toiles d'araignées, saletés, qui habitent le ventre de la statue ; dont la perfection camoufle l'ossature crasseuse. En dépit de la vermine que dissimule la sculpture, le regard est attiré par ces entrailles de matière brute et souhaiterait y plonger. La découverte des rouages du mécanisme provoque cette jouissance, qui résulte de l'exploration d'un univers inconnu et de la révélation de ses secrets. Les animaux taxidermisés possèdent eux-aussi un dispositif interne, qui leur confère un volume. Les tiges de fer insérées dans la matière sculptée ne sont pas visibles à l'œil nu ; seul un passage de l'œuvre aux rayons X peut révéler la nature du système qui la soutient. C'est l'idée développée par l'artiste belge Eric Duyckaerts, qui réalise des radiographies de divers animaux naturalisés, montrant ainsi l'ensemble des éléments remplaçant leur squelette. On y voit les tiges métalliques qui forment la « carcasse en fil de fer » dans le corps de ces spécimens. Le *Guide du naturaliste préparateur* explique comment cette structure doit être formée pour construire la posture de l'animal et notamment des animaux de taille moyenne, comme la loutre :

« Le premier soin à prendre est de préparer les fils de fer qui doivent servir pour la carcasse et que l'on choisit d'une grosseur proportionnée au volume de l'animal. On en coupe cinq morceaux dont quatre pour les membres et le

¹¹⁷ L. de Samosate, « Le songe ou le coq », in Eugène Talbot trad., 1857, *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, tome 2, Paris, Librairie Hachette, p. 129. Cette question est de nouveau évoquée par l'auteur dans son « Jupiter tragique ».

cinquième pour le milieu du corps ; quand la queue a une certaine longueur, il est nécessaire d'avoir une sixième tige métallique un peu moins forte que les autres (...) ¹¹⁸. ».

C'est bien cette ossature de fer associée à d'autres éléments entrant dans la composition de la préparation, qui transparaissent sur les radiographies de *Perdreaux, Vison et Vanneau* (2000), réalisées par Eric Duyckaerts.



Image 16 : Éric Duyckaerts, Vanneau, *radiographie*, 2000, 43 × 35,3 cm, catalogue d'exposition *Merveilleux ! D'après nature*

Ce procédé médical détourné par l'artiste permet de montrer l'univers qui se situe au-delà de la peau. L'ossature métallique, à l'instar du noyau des colosses

¹¹⁸ G. Capus, A.T. de Rochebrune, 1883, *Guide du naturaliste préparateur et du voyageur scientifique ou instructions pour la recherche, la préparation, le transport et la conservation des animaux, végétaux, minéraux, fossiles et organismes vivants et pour les études histologiques et anthropologiques*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, p. 98.

de l'Antiquité grecque est le déclencheur de la trahison ; délivrant la véritable nature de la sculpture, dissimulée sous le verni brillant. L'enveloppe sert ici à recouvrir l'armature de la statue, qu'on peut qualifier de cœur, car ce dernier en soutient et en lie les différents fragments. Les dessous de l'œuvre taxidermée, qui laissent apparaître les rouages entraînant le dispositif, sont un écho à la théorie de « l'animal-machine » ; dont l'organisme est comparable aux ressorts d'un mécanisme en mouvement. Dans le *Traité de l'homme* (1648), René Descartes (1596-1650) compare le fonctionnement interne de l'animal au système d'une horloge :

« [...] je désire, dis-je, que ces fonctions suivent tout naturellement en cette machine de la seule disposition de ses organes, ni plus ni moins que font les mouvements d'une horloge, ou autre automate, de celle de ses contre-poids et de ses roues ; [...] ¹¹⁹. ».

Telle une machine, dont on a disposé les diverses parties dans un but précis de mise en mouvement, le corps de l'animal est régi par la disposition des organes, qui le font fonctionner. Ainsi l'œuvre qui emprunte les procédés de la taxidermie renvoie inévitablement à son envers, à la volonté d'en fouiller les viscères et d'atteindre la « beauté transgressive » de sa chair. Les animaux naturalisés illustrent ce passage exigü entre l'animé et le figé, à travers cette peau, témoin de leur existence. Le spécimen empaillé, avant d'être vidé de sa substance était doté d'une motricité, d'un organisme, qui le maintenait en vie. Cette ambiguïté du vivant est une spécificité qu'on retrouve au sein des intermédiaires qui lient les différents règnes. La pétrification transforme le végétal en une matière froide et inerte, lui conférant l'apparence de la pierre. Le processus gèle la sève, qui irrigue la plante et cause sa mort. Les différents processus naturels, occasionnant la métamorphose du végétal en pierre sont utilisés par les créateurs afin de provoquer un trouble face au statut indéfini de l'objet ; qui semble conserver, dans son état d'instrument domestique, cette singularité propre aux œuvres de la nature.

¹¹⁹ R. Descartes, « partie philosophique du *Traité de l'homme* », in Adolphe Garnier, 1835, *Œuvres philosophiques de Descartes*, tome 3, Paris, Librairie Hachette, p. 48.

1.4. La pétrification ou le passage du vivant à l'inerte

1.4.1. Fleurs gelées : l'œuvre enrobée

Les phénomènes de solidification, qui déterminent les formes de l'œuvre sont suggérés par la consistance de la matière. Il s'agit alors, pour l'artiste de détourner les processus naturels, afin de les injecter dans sa production. La traduction des mécanismes propres à la nature, s'opère au sein de l'œuvre, par le biais de techniques de création mimant ou prolongeant ces événements. La transformation du végétal en sculpture de glace représente l'un de ces processus. Dans la nature, cet événement se traduit par une couche de gel, qui enrobe le paysage : arbres, prairies et plantes recouverts de glace. Lorsqu'elle est transparente, cette couche laisse voir à travers elle, le végétal qu'elle emprisonne. Dans cette gangue de gel qui l'enserme, le cycle vital de la plante est suspendu. La sève ne circule plus, elle semble coagulée. La poésie qui se dégage de ce phénomène d'enrobement est utilisée par la designer hollandaise Wieki Somers, dans l'élaboration d'objets utilitaires.

La collection *Frozen in time* exposée à la galerie parisienne Kréo en 2010 est un véritable hymne à ce processus qui surprend le vivant dans son développement. S'inspirant d'une vague de verglas qui s'est abattu sur les Pays-Bas en 1987, Wieki Somers produit une série d'objets, dont la forme est recouverte d'une pellicule translucide de gelée, qui transforme leur apparence. Comme un prolongement poétique des images qui peuvent naître de ces paysages enveloppés de cristal, les pièces conçues par la designer sont fabriquées dans une matière, dont l'aspect imite, de manière stupéfiante, la texture d'une gangue de gel. Wieki Somers fait usage d'une résine, UV Topcoat, qui se fige au contact des rayons Ultra-Violet. Pour la jeune créatrice, le matériau est porteur de formes latentes qu'il faut découvrir en l'expérimentant.

Lorsque les pluies gelées se sont abattues sur les Pays Bas, elles ont non seulement modifié la physionomie du paysage, mais en plus, tous les éléments enveloppés dans cette couche de verglas se sont trouvés totalement figés. La nature s'est elle aussi immobilisée. Au cœur de cette inertie soudaine, le temps, ralentit son cours. L'état d'engourdissement dû à la pellicule de glace, qui rend chaque objet inutilisable n'est pas immuable. Lorsque la glace fond, la vie reprend sa marche. Les objets produits par Wieki Somers traduisent exactement cette impression de formes saisies dans leur existence. Sur certaines pièces, comme le *Big Frozen Vase* ou la *Frozen Carafe*, des branches de fleurs en soie, pois de senteur, ombellifères ou fleurs de cerisiers épousent parfaitement l'objet et se courbent sous le poids de la gelée.



Image 17 : Studio Wieki Somers, *Frozen carafe*, collection « Frozen in time »
Galerie Kréo, Paris, 2010, résine, fleurs de soie et UV top coat, 26 × 12 cm.

Cette inclinaison, inhérente au processus naturel de l'apparition de glace, qui fait ployer le végétal est ici transcrite de manière fonctionnelle ; puisque les tiges

végétales servent d'anses, de poignées. La présence de cette couche transparente renouvelle le regard porté sur la pièce, qui conserve son statut d'objet utilitaire, renforcé d'une charge poétique, lui conférant la singularité d'une œuvre d'art. Dans *La terre et les rêveries de la volonté* (1947), Gaston Bachelard consacre un chapitre à « la rêverie pétrifiante », où les objets de *Frozen in time* pourraient parfaitement trouver leur place et faire écho aux effets de cette substance onirique, qui nous plonge dans une sorte de léthargie ; car le végétal ainsi glacé fonctionne au ralenti et évoque les matières dures et glaciales. Pourtant Bachelard considère que « l'imagination du froid est très pauvre¹²⁰ » ; sans doute parce qu'elle se déploie toujours dans la même substance neutre, qui engourdit. La métamorphose qu'elle fait subir au paysage et aux objets, bien qu'elle soit liée à un phénomène tout-à-fait naturel semble transgresser la vitalité propre au végétal, pour en faire un élément figé dans son essence.

Dans le roman de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), *En rade*, un couple en souffrance, Jacques et Louise fuit la vie parisienne pour se réfugier à la campagne, en plein cœur de la Brie, chez des cousins paysans. L'ennui va vite les gagner, dans ce morne décor, qui accentue les angoisses et les pathologies. Quel meilleur moyen de se dérober à la réalité qu'à travers le rêve ? Traversant un paysage lunaire, chaotique et hostile, tel un « immense désert de plâtre sec », les deux protagonistes cheminent « [...] sur une sorte de glace givrée au-dessous de laquelle [apparaissent] de vagues fougères cristallisées dont les nervures et les côtes brillaient ainsi que des sillons de vif-argent. Ils [s'imaginent] se promener sur des taillis plats, sur des arborisations laminées, étalées sous une eau diaphane et ferme¹²¹. ».

Le décor posé dans ce « rêve pétrifiant » hésite entre différentes matières solides : le calcaire, le plomb, le gel, la lave, le marbre, la cire etc. La végétation y prend l'apparence et la consistance de la pierre. Cette minéralisation, comme le

¹²⁰ G. Bachelard, 1947, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 216.

¹²¹ J.-K. Huysmans, 1887, *En rade*, Paris, Tresse & Stock Editeurs, p. 117.

remarque Gaston Bachelard traduit un « [...] refus des images végétales. Les plantes, touchées de l'anorexie dont souffre tout le monde vivant, ne veulent pas, chez Huysmans, accepter la sève. [...]. Leurs substances et leurs mouvements doivent durcir et s'arrêter¹²². ». Ce rejet de la sève apparaît dans les teintes prises par les plantes, gris, blanc, noir et argent, révélant une vie atrophiée et l'absence de toute circulation liquide. Que se passe-t-il lorsque la substance primordiale se fige à l'intérieur de la plante ? Son existence végétative est interrompue, relégué à la stagnation. L'apparence extérieure de la plante transcrit l'immobilisme qui touche l'intérieur ; mais visiblement cette « solidification » de la sève ne provoque pas forcément la mort du végétal. Grâce aux observations sur le phénomène de congélation des animaux et des végétaux, faites par le scientifique américain John Le Conte (1818-1891), Alphonse Pyrame de Candolle (1806-1893), botaniste suisse, déduit que :

« [...], non seulement, la destruction de la vie n'est pas la conséquence nécessaire de la congélation des sucs des végétaux, mais que ces sucs peuvent rester pendant un temps considérable à l'état de glace sans que les plantes parussent en éprouver un dommage sensible¹²³. ».

Ainsi l'arrêt de la circulation de la sève dans les tissus ligneux de la plante n'altère pas son existence, mais transforme profondément sa nature ; puisque sa matière devient solide. Elle arbore alors un habit de pierre, emprisonnant sa substance végétale.

Les objets de la série *Frozen in time*, bien qu'ils entrent également dans cette catégorie de la « rêverie pétrifiante » ont conservé leurs couleurs, sous la glace qui les étreint. Immobilisé par le gel, le végétal garde l'apparence de la vie. Inclinaison dans une attitude naturelle, les tiges, fleurs et bourgeons de soie semblent pénétrés par cet état intermédiaire, en suspend, qui peut se rompre à tout instant et remettre la nature en mouvement. Wieki Somers parvient à introduire le

¹²² Gaston Bachelard, 1947, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 205.

¹²³ Collectif, 1852, *Archives des sciences physiques et naturelles*, tome 20, Paris, Joël Cherbuliez Libraire, p. 161.

végétal, voire à l'incorporer au monde de l'objet, en transposant un phénomène naturel à l'intérieur de la sphère domestique. Comme s'il venait de saisir les formes dans leur cycle de vie, le gel façonne des gouttes, des nappes de matière diaphane, qui soulignent par exemple les pieds de bambou du tabouret *Frozen Stool* ; dont l'assise reproduit la texture d'une plaque de glace.



Image 18 : Studio Wieki Somers, *Frozen Stool*, collection «Frozen in time»,
Galerie Kréo, Paris, 2007, Hauteur : 34 cm, - Piétement : 33 x 29 cm, - Diamètre assise: 33 cm
Piétement en bois de hêtre et UV top coat, assise en résine polyester

Les objets enrobés de résine semblent conserver cette part de hasard propre au saisissement opéré par le verglas dans la nature. Le même phénomène peut se reproduire plusieurs fois : les formes prises par les éléments gelés ne seront jamais les mêmes. Ainsi, Wieki Somers transforme un processus naturel, en technique de fabrication, qui oscille entre la maîtrise du geste et l'immixtion de l'aléatoire. Ce détournement suggère également que le protocole de fabrication mis en place donne naissance à un objet qui doit s'affranchir de la nature en tant

que force créatrice, pour mieux la réintroduire dans la sphère domestique, à travers des formes adaptées, une fonctionnalité de l'objet ; Clément Rosset dans *L'anti-nature* explique cette rupture, par le recours à l'artifice :

« Toute entreprise artistique s'écarte par définition de la "nature" et s'en remet à l'artifice pour créer, c'est-à-dire pour ajouter à la somme des existences présentes un objet nouveau : objet nouveau dont la production, à la suite d'un autre concours de circonstances physiques ou artistiques, apparaît comme infiniment improbable¹²⁴. ».

N'oublions pas que les pièces produites par Wieki Somers restent avant tout utiles ; mais leur particularité est d'user de leurs fonctions, pour insérer une part d'onirisme dans le quotidien. Ces objets dont la matière laiteuse, transparente prolonge l'effet du givre, recomposent, avec leurs propres lois (qui intègrent les propriétés des matériaux, les outils et les instruments de fabrication) l'énergie productrice de la nature.

Les fleurs enrobées de glace exposent leurs couleurs, sous la couche transparente. Tant que les plantes conservent leurs teintes, les organes vitaux ne sont pas touchés ; en revanche, dès qu'elles deviennent ternes et se racornissent, elles font montre d'altérations, qui annoncent leur disparition. Ces affections résultent d'une exposition rapide et violente à une température extrêmement basse. Pour que la guérison puisse être effective, « [...], il faut de toute nécessité que la température ne s'élève que d'une manière fort lente dans la partie gelée ; sans cette condition, la gangrène s'en emparera presque immédiatement. Il est une particularité singulière qui accompagne la congélation, et qui semble prouver la solidification *instantanée* des éléments liquides des organes : je veux parler du changement subit des couleurs qui se montre dans les parties gelées¹²⁵. ».

¹²⁴ C. Rosset, 1973, *L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 89.

¹²⁵ M. Guérard, « Observations sur les causes physiques de la congélation des végétaux et des animaux in Collectif, 1844, *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, tome 31, Paris, Librairie J.-B. Baillière, p. 360.

Les végétaux insérés dans les objets de la série *Frozen in time*, sont les témoins de ce phénomène, qui fige le paysage. Dans cette collection, la matière possède autant d'importance que le motif floral, qui orne certaines pièces. En effet, la fusion de la substance avec les formes végétales permet de transcender cet événement particulier de pluies gelées paralysantes, pour l'appliquer à l'univers domestique d'un objet ; objet qui peut être qualifié d'œuvre d'art. La transposition du phénomène de formations verglacées en élément plastique traduit l'appropriation du vocabulaire naturel par la fabrique.



Image 19 : Studio Wieki Somers, *Big Frozen vase*, details, collection «Frozen in time»
Galerie Kréo, Paris, Vase en verre, résine, fleurs de soie et UV top coat, 2010.

Les pièces de Wieki Somers naviguent ainsi entre techniques industrielles et savoir-faire artisanal. L'objet né de ce processus de solidification, qui pétrifie les liquides est à la frontière entre les règnes végétal et minéral. Comme la pierre, le gel possède une consistance rigide, qui l'assimile à cette matière solide. Divers processus attestent de ce passage entre la pierre et le végétal. La fossilisation en est l'un des plus surprenants exemples.

1.4.2. Le devenir pierre du végétal, un objet « zoophyte »

Dans l'imaginaire collectif, le règne minéral est celui de l'inertie. A l'inverse de l'animal et du végétal, la pierre possède ce caractère immuable, qui en fait un objet plutôt qu'un être vivant. Le passage entre la plante et le minéral s'opère par le truchement du processus de fossilisation, qui résulte d'une mise en contact de ces deux entités. Le rapport établi entre le végétal et la terre se crée par l'enfouissement de l'organisme dans les couches molles, qui gardent son empreinte en se solidifiant. Voici comment ce phénomène est décrit dans *Le dictionnaire de géologie* d'Alain Foucault et Jean-François Raoult :

« Ensemble des processus qui conduisent à la conservation des objets dans les sédiments¹²⁶. ».

Les différents cas de fossilisation sont ensuite énumérés : il se peut que les organes soient préservés tels quels ou avec des modifications. Généralement, ce sont les parties dures, qui se conservent dans la roche, alors que les pièces molles ne subsistent que très rarement, dans des conditions favorables à leur maintien. Dans d'autres circonstances, les organes sont remplacés par une substance, qui restitue entièrement ou en partie, leurs formes, volumes et textures. Enfin, quelques fois, seule l'empreinte de l'organisme demeure, tandis que ce dernier a complètement disparu. Comme le rapporte Claudine Cohen, dans *La méthode de Zadig : la trace, le fossile, la preuve*, l'impression laissée par l'être vivant peut constituer une sorte de matrice, dans laquelle son corps s'est désagrégé :

« [...] dans certains cas, rares, l'animal est littéralement mort dans sa trace¹²⁷... ».

Ici, la dépouille de l'organisme est restée en contact avec la matière, qui l'a vu disparaître. L'être vivant, dans cet entrelacement avec le matériau, lui transmet ses formes et sa nature. Le fossile constitue donc une sorte d'intermédiaire entre les règnes, qui se fige à jamais sous cette apparence médiane.

¹²⁶ A. Foucault et J.-F. Raoult, 1980, *Le dictionnaire de géologie*, Paris, Dunod, 2000, p. 142.

¹²⁷ C. Cohen, 2011, *La méthode de Zadig : la trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, p. 61.

La fusion qui s'opère entre le végétal et le minéral est d'autant plus frappante, quand la substance pétrifiante remplace l'organisme, tout en préservant sa structure, conservant ainsi l'aspect de son ancienne nature. Le bois pétrifié en est la preuve même : l'eau mêlée aux sédiments se substitue peu à peu au caractère végétal de l'objet. De temps à autre, le bois ne se décompose pas entièrement et des fragments intacts demeurent pris dans la matière minérale. Dans l'ouvrage *la nature considérée dans plusieurs de ses opérations*, plusieurs échantillons de bois prélevés dans la cave d'une maison ancienne sont décrits par François-Simon Defay (1739-1820), à différents stades de pétrification :

« L'eau dépose d'abord dans les utricules du bois, les molécules terreuses qu'elle tient en dissolution ; à l'exception de ces petites outres qui contiennent le suc pierreux, cristallisé déjà dans quelques-unes d'elles, tout le reste du morceau est encore à l'état de bois¹²⁸. ».

Utilisant ce matériau extraordinaire, le designer Franck Lefebvre, créateur de l'enseigne de décoration intérieure Bleu Nature¹²⁹, réalise des tabourets. Chaque exemplaire né d'un morceau de bois différent, avec ses teintes marquées, ses nœuds, ses veines et le dessin caractéristique de ses anneaux est une véritable œuvre d'art, produite au sein de la nature. Les fragments de troncs, ensevelis dans les lacs, recouverts d'une épaisse couche de cendres se métamorphosent en pierre. Le phénomène de substitution préserve chacune des particularités du bois, qui se minéralise. En même temps, le végétal prend la texture lisse, polie de la pierre. Les reflets qui courent à sa surface lui donnent l'apparence du verre.

¹²⁸ « Huitième mémoire. Sur du bois pétrifié » in F.-S. Defay, 1783, *La nature considérée dans plusieurs de ses opérations ou mémoires et observations sur diverses parties de l'histoire naturelle avec la minéralogie de l'orléanois*, Paris, librairie Cuchet, p. 87 :

« L'eau dépose d'abord dans les utricules du bois, les molécules terreuses qu'elle tient en dissolution ; à l'exception de ces petites outres qui contiennent le suc pierreux, cristallifié déjà dans quelques-unes d'elles, tout le reste du morceau est encore à l'état de bois. ».

¹²⁹ Créée en 1995 par le créateur français Franck Lefebvre à Roubaix, la société Bleu Nature commercialise des produits dont la plupart des matériaux sont naturels. Le bois flotté, rejeté par la mer et ramassé sur les plages, reste l'empreinte de la marque, entrant dans la composition des objets et du mobilier.

Faisant suite à son extraction hors du milieu naturel qui l'a façonné, la pièce subit peu de transformations pour devenir une assise destinée à nos intérieurs.



Image 20 : *Bleu Nature*, tabourets en bois pétrifié, 2010

La matière brute est une matière qui n'a pas été travaillée, qui garde sa forme originelle. L'utilisation du bois pétrifié confère cette primitivité à l'objet ; mais le matériau est métamorphosé par son statut d'œuvre d'art, qui le fait pénétrer dans la sphère de la monstration¹³⁰. Extirpées de la terre, des fleuves ou des océans qui les charrient et leur donnent cette forme archétypale, les matières perdent cette substance vitale, en lien avec la nature. C'est ce qu'Henri Focillon met en exergue dans l'ouvrage intitulé *La vie des formes*, quand il évoque le « divorce entre les matières de l'art et les matières de la nature ». Dès lors, où le corps est arraché au sein de la terre, il se défait de tout ce qui le connecte à son existence primitive ; sa texture, le substrat dont il est couvert, les nuances qui le mêlent à son milieu disparaissent :

¹³⁰ Du latin *monstratio*, qui signifie « montrer », « mettre en avant », dans le sens d'exposer au regard.

« Le bois de la statue n'est plus le bois de l'arbre ; le marbre sculpté n'est plus le marbre de la carrière ; [...] ; [...]. Les choses sans surface, cachées derrière l'écorce, enterrées dans la montagne, bloquées dans la pépite, englouties dans la boue se sont séparées du chaos, ont acquis un épiderme, adhéré à l'espace et accueilli une lumière qui les travaille à son tour¹³¹. ».

Comme une résultante de cette séparation, l'auteur classe ces matières sous « deux règnes » différents, celui de la nature et celui de l'art. Il se produit ainsi une forme d'imbrication et de mélange des caractères naturels et artistiques, lorsque l'on considère un objet tel que le tabouret en bois pétrifié. En effet, ce dernier se situe non seulement à la frontière des règnes végétal et minéral, mais en plus, il appartient au domaine de la production artistique ; bien que la fabrique ne soit que très peu présente.

De façon contradictoire, les objets naturels donnent l'impression d'avoir été façonnés par la main de l'homme ; tandis que ce dernier cherche le plus possible à insuffler à ses œuvres l'aspect originel et accidentel de la nature. En ce sens, la poïétique, telle que la définit René Passeron comme « l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre et notamment de l'œuvre d'art¹³² » semble vouloir brouiller les limites existant entre l'art et la nature. La fabrique ne gagnerait-elle pas justement une force supplémentaire en s'appropriant le vocabulaire naturel pour l'injecter dans la production artistique ? La déconstruction des catégories est bien l'apanage de la pratique plasticienne qui joue sur les différents niveaux d'évocation de la matière et perturbe ainsi ses modes d'appréhension. René Passeron dégage « trois degrés » dans « la poïétique du matériau » : « celui du matériau exploité, celui du matériau subrepticement ou partiellement autonome, celui du matériau roi¹³³. ». Mais le geste artistique affirme davantage sa singularité en naviguant entre ces « différents niveaux », en les fusionnant. L'intérêt de la poïétique inhérente aux œuvres qui s'inspirent de

¹³¹ H. Focillon, 1943, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.p. 52-53.

¹³² R. Passeron, 1989, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, p. 13.

¹³³ R. Passeron, « Poïétique et nature », in Tzvetan Todorov dir., 1976, *Recherches poïétiques. Tome II : le matériau*, Paris, Klincksieck, p. 21.

la nature est cette propension au voyage dans les strates, activant la porosité entre ce que Gaston Bachelard nomme les « *feuilletts* du rêve¹³⁴ » ; c'est-à-dire la plongée, voire la fonte des divers niveaux de l'imagination. Le franchissement des étapes qui marquent la détermination de la forme permet d'en dégager l'ontogenèse et de comprendre les processus qui président à la fabrication. Qu'il s'agisse d'un tronc d'arbre dont on peut fixer l'âge, en comptabilisant le nombre d'anneaux formant sa structure, ou d'une œuvre composée d'éléments hétéroclites, la dissection permet en quelque sorte de reconstituer les phases de la création, de s'y confronter. Ainsi, l'examen des processus de création en prise avec la nature précise la manière dont les formes archétypales sont exploitées. Transmettant des caractères spécifiques à l'œuvre, les matières brutes s'y assimilent. Dans le projet conçu par Franck Lefebvre, le bois pétrifié devient une assise, dont la matière fossile est désormais destinée à l'espace intérieur, domestique. Elle conserve malgré tout ce caractère mystérieux qui lui permet de bénéficier du double statut de mobilier et d'œuvre d'art.

Il existe, au cœur de la nature, des objets dont l'aspect dual empêche de les classer dans une catégorie fixe ; par conséquent, ils se situent dans un entre-deux, possédant à la fois des caractéristiques propres au règne végétal et des spécificités du règne animal. Le corail est l'un de ces spécimens, qui détient dans une même forme, l'apparence d'une plante et la texture d'une pierre. Pendant longtemps, les scientifiques s'opposèrent sur sa nature ; ceci étant dû notamment au fait que leurs déductions provenaient d'observations faites hors du milieu de croissance du corail. Pris tantôt pour un végétal, tantôt pour une pierre, ce dernier appartient en réalité au règne animal¹³⁵. Henri de Lacaze-Duthiers (1821-1901) dans son *Histoire naturelle du corail* insiste sur cette nature dissociée de l'animal, compliquant son identification :

¹³⁴ G. Bachelard, 1947, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 201.

¹³⁵ L'histoire du corail est marquée par sa désignation de « plante-animale ». Le botaniste Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708) le classe parmi le genre des plantes aquatiques ; tandis que Luigi Fernando Marsili (1658-1730), interprète la présence de ses polypes, comme étant celle de fleurs. En 1725, la nature exacte du corail est révélée par Jean-André Peyssonnel (1694-1759).

« Placé successivement dans chacun des trois règnes de la nature, [le corail] offrait, on doit bien le penser, des caractères tout-à-fait opposés à ceux qui voyaient en lui, soit un minéral, soit une plante, soit enfin un animal¹³⁶. ».

Jusqu'à la découverte en 1725 du médecin marseillais Jean-André Peyssonnel (1694-1759), qui identifie la juste nature des polypes coralliens, l'espèce est rangée dans la catégorie des zoophytes¹³⁷. Ne pouvant trancher entre les parties de son double type, les naturalistes se réfèrent à la classe incertaine des « plantes-animaux ». La dualité du corail est marquée par son origine mythologique, qui s'exprime dans la figure de la gorgone Méduse. La créature possède une chevelure composée de serpents et son regard a le pouvoir de pétrifier ceux qui le croisent. Elle est décapitée par le héros grec Persée. Le sang pétrifié provenant de sa tête aurait engendré le corail. Ovide (43 av. J.-C. – 17 ap. J.-C.) rapporte cet épisode dans *Les métamorphoses* :

« Le héros puise de l'eau, y lave ses mains victorieuses ; et, pour que le sable dur n'endommage pas la tête hérissée de serpents, il adoucit la rudesse du sol grâce à un lit de feuilles, y étend des algues poussées sous les eaux et y dépose, sur la face, la tête de Méduse, fille de Phorcys. La tige fraîchement coupée, et qui, grâce à sa moelle spongieuse, garde encore quelque vie, sensible à la vertu du monstre, durcit à son contact ; ses branches, ses feuilles furent pénétrées d'une rigidité d'un genre inconnu¹³⁸. ».

Sous la forme d'un croisement originel entre les règnes, le corail exprime les multiples natures qui se dissimulent dans les organismes primitifs. Utilisant le caractère végétatif de la pierre, Wenzel Jamnitzer (1507/08-1585), illustre orfèvre de Nuremberg exécute une stupéfiante statuette de table (vers 1570), qui reprend un célèbre épisode de la mythologie également relaté par Ovide. La sculpture finement ciselée figure l'instant où Daphné, poursuivie par Apollon est transformée en laurier par son père, le dieu fleuve Pénée. Les bras de la jeune

¹³⁶ H. de Lacaze-Duthiers, 1864, *Histoire naturelle du corail. Organisation – reproduction – pêche en Algérie – industrie et commerce*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, p. 2.

¹³⁷ Ce qu'Ambroise Paré (1510-1590) nomme les « plantes-bestes » dans « Des animaux et de l'excellence de l'homme » in *Des monstres et prodiges*, Paris, L'Œil d'Or, 2003, p. 72.

¹³⁸ Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Ed. Flammarion, p. 131, livre IV/741-750.

femme sont alors prolongés par des branches qui se ramifient, son corps est recouvert d'une peau végétale, elle devient arbre :

« A peine sa prière achevée, voici qu'une pesante torpeur envahit ses membres ; sa tendre poitrine est enveloppée d'une mince écorce, ses cheveux s'allongent en feuillage, ses bras en rameaux, son pied, tout à l'heure si rapide est retenu au sol par d'inertes racines ; son visage, à la cime, disparaît dans la frondaison¹³⁹. ».



Image 21 : Wenzel Jamnitzer, statuette de table *Daphné*,
Collection du Château d'Ecouen, vers 1570

¹³⁹ *Ibid.*, livre I/548-552, p. 57.

Au sein de la statuette élaborée par Jamnitzer, le corail figure les branches de laurier, qui transforment la physionomie humaine, en morphologie végétale. La charge symbolique du corail, sang pétrifié de Méduse, est ici d'autant mieux exploitée, que la substance semble se mêler à la sève de l'arbre : attributs humains et végétaux se mêlent. Wenzel Jamnitzer a précisément choisi de représenter le moment de transition entre l'être humain et le devenir arbre, que vient renforcer la présence du corail, dont le statut hybride insuffle ses caractéristiques au corps féminin. Pris entre la pierre et la plante, la nymphe semble se pétrifier dans cet état végétatif, qui immobilise ses membres, métamorphose son relief corporel de façon immuable. Comme le souligne Danièle Duport dans son mémoire *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance* :

« Par sa forme arborescente, le corail rend plus manifeste le bien-fondé des comparaisons entre le minéral et la croissance végétale. Il offre le symbole le plus lisible de la nature végétative de la pierre¹⁴⁰. ».

L'invertébré marin, par sa structure rappelle les parties ramifiées d'un végétal. Il possède aussi la dureté de la pierre et sa couleur vermeil évoque des filets de sang. Dans sa forme, le corail semble donc synthétiser l'essence des trois règnes. L'animal, dans sa particularité évoquerait-il la force végétative de la pierre ? L'enveloppe épaisse qui recouvre le polypier est désignée sous le terme d'« écorce », mais on parle également de sécrétion d'un suc minéral ; comme c'est le cas dans les *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* du naturaliste René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683-1757) :

« Un suc pierreux est charrié à la surface du corps de l'animal, il prend consistance, il s'y rassemble par couches, qui, ajoutées les unes aux autres, forment une couverture solide, qui défend les parties délicates. Le même suc pierreux ou le sable rouge déposé par couches au-dessous de cette plante, qui n'a que l'épaisseur de l'écorce, lui forme la tige, le soutien qui lui est

¹⁴⁰ D. Duport, « Les jardins de l'Alchimie », in *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, p. 283.

nécessaire : [...] ¹⁴¹. ». Edifié par une matière proche du minéral, adoptant la structure d'un végétal, le corail est une « plante lapidifiée ¹⁴² ».

Il représente cette capacité d'adaptation et de fusion des éléments naturels avec leur milieu. L'objet zoophyte, dans le domaine de la création artistique illustre donc cette forme de production, qui donne naissance à des œuvres situées dans un entre-deux, qu'il s'agisse de décroiser les disciplines, ou de mêler les matériaux, pour mieux déstabiliser le regard. A l'instar du corail, dont l'apparence fourvoie l'identification, le tabouret en bois pétrifié de Franck Lefebvre donne lieu à une série de questionnements. Prenant la forme d'un végétal, sa matière est plus proche d'un verre opaque que d'une écorce. Bien que le tronc ait été remplacé par la substance pétrifiée, certaines de ses caractéristiques restent effectives, égarant celui qui observe une telle pièce. Cette fossilisation du bois, qui substitue la matière pétrifiante à la matière végétale permet de sublimer l'objet. Le matériau qui fait figure d'ersatz semble dessiner un état fantôme du vivant, présent sans l'être vraiment.

1.4.3. Calciner l'organisme

La sublimation d'un objet insignifiant, qui fait œuvre, peut s'accomplir à travers le procédé de moulage. Il existe un principe de transformation de la matière, qui permet de réaliser une épreuve en métal, sans passer par la phase de la cire perdue ; c'est-à-dire, la fabrication d'une matrice en creux, à partir d'un modèle façonné en cire, que l'on fait fondre, pour y couler la matière métallique. L'artiste français Patrick Neu se sert de ce procédé pour former une petite sculpture à partir de pattes de moineau. Cette méthode peut être décrite ainsi :

« Lorsqu'on veut tirer un double en métal d'un objet périssable, végétale ou organique, par exemple et qu'on ne souhaite pas nécessairement le conserver,

¹⁴¹ R.-A. Ferchault de Réaumur, 1727, *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, p. 273.

¹⁴² Qualificatif utilisé par Ambroise Paré dans « Des animaux et de l'excellence de l'homme » in *Des monstres et prodiges*, Paris, L'Œil d'Or, 2003, p. 72.

on peut sauter l'étape de la cire : on enferme l'objet en question dans du plâtre réfractaire, puis on le calcine avec le métal en fusion, qui vient purement et simplement prendre sa place dans le moule¹⁴³. ».

Il s'agit donc de conserver une épreuve d'un fragment d'oiseau mort. La chaleur brûlante du métal dévore la chair et se glisse dans la forme en négatif. Ce procédé offre la possibilité de garder un exemplaire pérenne d'une matière putrescible. Se faisant, l'artiste préserve la forme exacte des pattes de l'oiseau, la peau rugueuse et les griffes du moineau.



Image 22 : Patrick Neu,
Pattes de moineau, 1996.

La sculpture minuscule possède cette magie inhérente aux objets des cabinets de curiosités ; car elle revêt ce mystère propre aux éléments extraits de la nature et placés hors de leur cycle. Renversée à la manière d'un trophée, elle arbore un

¹⁴³ D. Semin, « Locus Solus, 57. Sublimation des pattes de moineau », in B. Josse dir., 2008, *Patrick Neu : l'instant n'en finit pas*, Arles, Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain, p. 59.

aspect insolite, qui résulte d'un procédé d'impression. Georges Didi-Huberman lui donne la fonction d'une « image dialectique » :

« [...] : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte, que la perte du contact¹⁴⁴. ».

Concernant les *Pattes de moineau* (1996) produites par Patrick Neu, il est bien question d'une disparition, voire de la mort de l'animal. Sa dépouille a été remplacée par le métal, dont la brûlure a provoqué sa désintégration. Les *Pattes de moineau* rappellent la tradition des moulages dans les collections d'histoire naturelle, destinés à donner un aperçu tangible de la forme, du volume des parties organiques, qui se conservent mal. C'est le cas des matières molles, qui s'altèrent rapidement. Dans les musées, les moulages peuvent être réalisés à partir d'une matrice en alginate, dont la flexibilité permet d'extraire le modèle organique sans l'abîmer. Fréquemment exécutées à partir de spécimens conservés en alcool, les épreuves reproduisent la forme exacte de l'animal, placé dans une attitude naturelle. De plus, le moulage offre la possibilité de représenter avec précision, les différentes textures de l'enveloppe du spécimen : peau granuleuse ou lisse, écailles, veines apparentes, excroissances etc. Ces exemplaires sont intégrés au dispositif d'exposition, qui permet de montrer une reproduction conforme à l'animal. De temps à autre, ce dernier est intégré dans un décor, qui recrée son environnement.

Loin de la fonction scientifique d'un spécimen, les *Pattes de moineau* font office de vestige minuscule, qui tient dans la paume d'une main. Sculpture énigmatique, l'œuvre parvient à sublimer le motif tout-à-fait banal de pattes d'oiseau. Relatant sa première rencontre avec l'artiste, dans le cadre de l'exposition *L'Empreinte* réalisée en 1996 au Centre Georges Pompidou (Paris), Didier Semin décrit le moment où Patrick Neu présente deux boîtes d'allumettes,

¹⁴⁴ G. Didi-Huberman, 2003, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, p. 18.

la première contenant le moulage en argent des lèvres d'une femme et « la seconde, une sorte d'extraordinaire monument lilliputien : *deux pattes de moineau* coulées avec une précision confondante dans un acier brillant, reposant sur un socle de métal de la taille d'un dé à coudre, et dressées vers le ciel lointain comme les pattes des oiseaux morts sur les chemins de campagne¹⁴⁵. ». Cette description rend un subtil hommage au travail de l'artiste, dont l'œuvre est construite sur cette tension provoquée par des matières inappropriées et des structures fragiles. Pourtant, ici, même si les pattes, par leur apparence frêle et insignifiante donnent une impression de vulnérabilité, le matériau qui les compose est solide.

Le métal exprime la fiabilité de la matière, destinée à traverser les âges sans subir les affres du temps. Ses propriétés en font une substance immuable, née selon Gaston Bachelard « du feu et de la terre, du feu maintenu dans son excès, imaginé dans sa furie, livré à tous les dépassements de l'imagination¹⁴⁶. ». Ainsi, dans les rêveries alchimiques, le métal est un germe à faire croître et épanouir. Sa nature est métamorphosée par les variations de température. La chaleur ardente le transforme en liquide brûlant. Le métal serait engendré dans les profondeurs de la terre. Sa comparaison avec la vie germinative du végétal n'est donc pas anodine. À la Renaissance, la fonction de l'alchimiste est de faire parvenir à maturation, le fruit latent caché au cœur du métal. Il lui faut trouver le moyen de féconder cette semence et de stimuler son développement :

« L'ouvrier doit faire que ce germe présent au cœur du métal, malgré les apparences, grandisse et se multiplie¹⁴⁷. ».

¹⁴⁵ D. Semin, « Locus Solus, 57. Sublimation des pattes de moineau », in Béatrice Josse (dir.), 2008, *Patrick Neu : l'instant n'en finit pas*, Arles, Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain, p. 57.

¹⁴⁶ G. Bachelard, 1947, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 224.

¹⁴⁷ D. Duport, « Les jardins de l'Alchimie », in *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, p. 176.

Cette considération remet en cause la pensée selon laquelle le métal est une matière inerte. Adoptant le modèle dynamique de la plante et notamment de ce fluide générateur qu'est la sève, l'alchimiste cherche à faire fructifier la graine qui amorcera la transmutation de la matière. Les entrailles de la terre, peuvent fournir la composition de ce ferment, qui permettra notamment de métamorphoser le métal ordinaire en or. À partir du moment où le métal est considéré comme une matière vivante au même titre que le végétal, les alchimistes lui attribuent la possibilité de transmuier. Parlant de la considération des métaux en tant que substances en mouvement, Louis Figuier évoque l'analogie produite avec le vivant :

« Ainsi, les alchimistes partageaient de ce principe fondamental, que les métaux, et en général toutes les substances du monde inorganique, étaient doués d'une sorte de vie. Comme les êtres animés, ces substances avaient la propriété de se développer au sein de la terre, et de passer par une série de perfectionnements qui leur permettraient de s'élever de l'état imparfait à l'état parfait¹⁴⁸. ».

La puissance germinative du métal semble être réveillée par la chaleur, qui favorise les métamorphoses et les fusions. Les entrailles de la terre constituent le lieu idéal pour déclencher la croissance de la matière. Enfouie dans cette matrice fécondée par la pourriture, la graine se débarrasse de son enveloppe et la tige encore frêle perce un trou vers la surface. Les alliages à mémoire de forme (AMF)¹⁴⁹ sont des matériaux dont les caractéristiques se rapprochent de l'idée d'un métal vivant, capable de changer d'aspect et répondant à des stimuli externes. L'une des propriétés étonnantes de ces matières est de parvenir à conserver une forme en mémoire et de la reproduire après toute tentative de déformation. Voici la façon dont Raymond Guidot définit ces matériaux intelligents :

¹⁴⁸ L. Figuier, 1856, *L'alchimie et les alchimistes. Essai historique et critique sur la philosophie Hermétique*, Paris, Librairie Hachette, p. 11.

¹⁴⁹ Ces effets ont été découverts en 1932, par les chercheurs américains Chang et Read, alors qu'ils examinaient un alliage or-cadmium, comme le mentionne Raymond Guidot.

« Ils sont capables de modifier spontanément leurs propriétés physiques (formes, conductivité, couleur, visco-élasticité...) en réponse à des sollicitations naturelles ou provoquées (variation de température, de champ électrique ou magnétique, de contrainte...). En résumé, le matériau réagit à un stimulus détecté à l'extérieur et adapte sa réponse¹⁵⁰. ».

Les alliages à mémoire de forme peuvent bénéficier d'une certaine autonomie, notamment lorsqu'ils sont « programmables » ; ce qui signifie que leur forme se modifie, dès lors où ils sont stimulés par un phénomène extérieur, comme un changement de température ou de lumière. On retrouve ici cette fonction germinative du métal, qui s'exprime à travers les mouvements de la forme. A partir de l'instant où la matière s'anime, elle peut revêtir certaines caractéristiques des êtres vivants, comme celle de réagir à une excitation provoquée par l'extérieur. Le *Feuillage artificiel* (2004)¹⁵¹ produit par le designer français Mathieu Lehanneur illustre la germination du métal, à travers la conception d'un projet d'arbustes dont les ramifications sont des bandes en alliage à mémoire de forme, recouvertes d'une enveloppe en élastomère. Stimulé par la température extérieure, ce feuillage « autorégulé en fonction des saisons » se déroule ou s'enroule. Ici, la forme végétative du métal est exprimée par l'élasticité des feuilles, qui possèdent la capacité de se développer.

Ce feuillage réactif évoque de véritables espèces végétales : les plantes sensibles, qui ont la faculté de répondre à des mouvements externes, soit pour se défendre, soit pour s'acclimater à un milieu particulier. Le *Mimosa pudica*, quand il détecte une agression provenant de l'extérieur, rétracte ses feuilles pennées, se refermant comme les ailes d'un papillon. Par cette attitude de repli, il se protège de la pluie, du vent et cherche à tromper ses éventuels prédateurs, en adoptant une apparence fragile. Dès que le danger semble éloigné, la plante reprend son attitude naturelle. Le *Feuillage artificiel* conçu par Mathieu Lehanneur, grâce à l'utilisation de l'alliage à mémoire de forme possède des propriétés d'irritabilité

¹⁵⁰ R. Guidot dir., 2006, *Design, techniques et matériaux*, Paris, Ed. Flammarion, p. 214.

¹⁵¹ Ce projet a été réalisé en collaboration avec le designer Eloi Lemétayer.

proche du *Mimosa pudica*¹⁵². Dans le cas de ce projet, ce sont les variations de température qui régulent le mouvement des feuilles, se dépliant comme la hampe d'une fougère.



Image 23 : à droite, Mathieu Lehanneur, *Feuillage artificiel*, 2004 ;
à gauche détail d'une feuille de *Mimosa pudica*

Dans ce projet, le recours à l'artifice, par le biais de l'utilisation d'un matériau intelligent est un moyen d'ouvrir la voie à une observation active de la nature ; afin d'en dégager des systèmes de production permettant de vivre en bonne intelligence avec l'environnement immédiat. D'ailleurs, ce type de recherches aboutit à une abolition des frontières entre la nature et l'artifice. Partant du

¹⁵² Cette plante est désignée sous plusieurs appellations communes, telles que « trompe-la-mort », « demoiselle », « sensitive pudique » ou « Marie-honte ». L'espèce est originaire d'Amérique du Sud, plus particulièrement du Brésil. Elle prend la forme d'un arbuste rampant pouvant atteindre une quarantaine de centimètres. Ses fleurs roses ont une forme sphérique. La plante possède des propriétés médicinales, notamment celle de calmant.

constat que l'homme est une espèce à part entière, au même titre que la plante ou l'animal, ces constructions peuvent donc être considérées comme naturelles. À l'instar de l'oiseau qui fabrique son nid, l'être humain érige des habitations et aménage son milieu de vie. L'observation du fonctionnement de la nature permet de développer des matériaux, des formes, des procédés, des modes de fabrication et d'organisation pertinents.

Le « biomimétisme¹⁵³ » inventé en 1997 par la biologiste américaine Janine M. Benyus est un concept d'élaboration, qui décrit « l'art de s'inspirer de la nature pour innover ». L'exemple le plus parlant de ce type de production est l'invention du velcro, système d'adhérence élaboré par l'ingénieur suisse Georges de Mestral (1907-1990), qui examina les bractées de la bardane accrochées dans le pelage de ses chiens. En observant la composition de la plante au microscope, il put constater que la fleur s'agrippait au support à l'aide de minuscules crochets. Il eut alors l'idée de créer un dispositif d'accroche dérivant de la configuration de la bardane, avec des fils de nylon recourbés. A l'issue d'une série d'expériences, il fit breveter ce dispositif en 1955. On voit, ici, comment l'étude des mécanismes de la nature permet d'élaborer des produits intelligents. La démarche de Mathieu Lehanneur, concernant le *Feuillage artificiel* correspond à cette idée d'utiliser les nouveaux matériaux, « sensitifs », qui transmettent à une pièce design les caractéristiques d'une plante. Il ne s'agit pas de copier exactement les formes de la nature, mais bien d'en exploiter le fonctionnement, pour produire une interaction avec l'objet, qui gagne une certaine autonomie.

Les propriétés végétatives acquises par le métal sont exploitées pour souligner le lien existant entre la plante et les matières inertes, enfouies dans les profondeurs de la terre. Le pouvoir pétrifiant incarné par la face terrifiante de la gorgone Méduse emprisonne la vie dans une gangue de substance solide. Dans certains cas, comme lorsqu'il s'agit de glace, la matière peut se désagréger et

¹⁵³ Elle décrit sa théorie dans l'ouvrage intitulé *Biomimicry. Innovation Inspired by Nature*, New York, Harper Perennial, 1997.

relancer le cycle de développement. Quoi qu'il en soit, la pétrification introduite dans l'œuvre d'art, parfois sous la forme de l'objet design, transforme son statut. Le détournement de matières et de processus inhérents aux végétaux, animaux ou minéraux permet à l'artiste et au designer d'affirmer un positionnement naturaliste ; c'est-à-dire d'intégrer des méthodes scientifiques dans l'élaboration de leurs objets et par conséquent une dynamique de création, qui fonctionne comme une extension subtile de la nature. La poïétique qui en résulte se construit dans un chevauchement des disciplines. Les pratiques interstitielles entrent dans cette catégorie de l'entre-deux, qui fonctionne sur un mode similaire à la greffe ; c'est-à-dire l'ajout d'une terminologie propre aux éléments naturels, transcendée par l'œuvre d'art.

2. La fabrique de pratiques interstitielles

Les pratiques intermédiaires sont semblables à ces fleurs qui naissent des anfractuosités, des interstices présents sur le territoire urbain. Alors que la ville conquise par le minéral peut leur être hostile, ces végétaux fleurissent dans les endroits les plus inattendus, bravant le règne du béton. Tout comme ces pousses fragiles, qui traversent les fentes des murs abimés, la fabrique de l'entre-deux ménage un espace de rencontre entre les diverses disciplines et plus particulièrement entre l'histoire naturelle et les arts plastiques. N'oublions pas l'apport primordial du design, qui questionne la relation du spectateur/utilisateur à l'objet et redéfinit son rôle de sujétion.

À travers cette production médiane, l'apport scientifique de la nature est détourné à une fin esthétique, dans le sens d' « une sensation qui ouvre les portes de la connaissance, une faculté de percevoir et de comprendre dans la perception même¹⁵⁴. ». Les objets produits dans le cadre de ces pratiques interstitielles, non seulement modifient le regard porté sur la nature, mais en plus, ils peuvent déclencher un intérêt concernant son apprentissage. Dans certains cas, l'art va servir la science, grâce à la production de modèles pédagogiques, représentant des plantes, des animaux ou des fragments anatomiques destinés à la transmission des connaissances sur la nature. Ainsi, l'artiste place son savoir-faire au service de l'histoire naturelle, en adaptant la transformation de la matière, de façon à atteindre l'exactitude la plus totale, dans la reproduction des éléments naturels.

La fabrique, qui s'effectue dans un état intermédiaire entre les disciplines, est fidèle à ce qu'Edgar Morin appelle la « pensée multidimensionnelle¹⁵⁵ », un mode

¹⁵⁴ R. Passeron, 1989, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, p. 12.

Cette définition est propre au sens que lui donne Emmanuel Kant (1724-1804) dans la *Critique de la raison pure* (1781-1787).

¹⁵⁵ E. Morin, 1990, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, p. 12.

de réflexion qui n'hésite pas à construire les fondations de son raisonnement, en empruntant des concepts transversaux. Puiser certaines notions sur le territoire d'autres domaines, permet de dégager des similitudes et des contradictions, qui font fructifier la pensée. C'est le principe même de transdisciplinarité induisant la production de connaissances, due à une pénétration réciproque des disciplines. Une forme de porosité des savoirs est donc mise en place ; d'où l'intérêt pour les juxtapositions créées entre les règnes de la nature. Ces chevauchements nourrissent les échanges, voire les fusions entre les différentes pratiques de création, à travers l'exploitation du seuil. Les pratiques interstitielles déclenchent une extension de cet espace étroit qui se situe à la limite des disciplines et confrontent leurs vocabulaires.

2.1. Création d'objets-témoins : de la vie à l'œuvre

2.1.1. Fleurs de verre

Le premier sens de la *mimésis*, avant d'être « imitation » est celui de « mime », qui s'exprime dans la danse, le chant ou la tragédie. Aristote (383 av. J.-C.-322 av. J.-C.) dans *La Poétique* donne une vision positive de ces arts, en montrant que l'imitation est productive ; à la différence de Platon (427 av. J.-C.-348/347 av. J.-C.), qui désigne l'artiste comme un dangereux manipulateur, faisant naître l'illusion. Ce rejet de la pratique artistique s'exprime dans le livre X de la *République*, sous la forme d'un dialogue entre Socrate et Glaucon. L'argumentation repose sur les trois manières de concevoir un lit : à travers l'idée, la mise en œuvre de ce projet par la fabrication et enfin le lit dessiné par le peintre, qui prend modèle sur la production de l'artisan. L'artiste, parce qu'il copie le travail de l'artisan, élabore donc l'image d'une image, car l'objet façonné par l'artisan est déjà lui-même la reproduction d'une idée. Il s'éloigne donc considérablement de la vérité et ne fait que « singer » les apparences. Pour Aristote, les poètes, les danseurs ou les acteurs, loin d'effectuer une copie sans âme de la réalité, apportent leur touche personnelle de diverses façons :

« [...] ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents et non de la même manière¹⁵⁶. ».

L'artiste, lorsqu'il réalise une œuvre en rapport avec la nature ne fait pas qu'imiter celle-ci, il y assimile son regard et son expérience, qui vont faire de sa production un objet unique. Il possède la capacité de dépasser son modèle, dès lors où il parvient à s'en détacher, en lui donnant une singularité. La production des fleurs en verre de Léopold (1822-1895) et Rudolf Blaschka (1857-1839), verriers de bohème est en ce sens tout-à-fait parlante. Dans leur extrême fragilité, ces œuvres posent la question du surpassement de l'objet face à son modèle naturel. Dans son *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Quatremère de Quincy souligne la présence toujours effective de légères différences entre les divers individus d'une seule famille que l'on juge identiques :

« Les ouvrages même de la nature ou ce que nous avons appelé le résultat d'une puissance organique (dans un genre donné), lorsque nous les trouvons doués de cette ressemblance qui en opère la confusion, ne nous paroissent tels, que par le fait de notre inattention. Vus ou de plus près ou avec plus d'examen, ils vont nous présenter de très grandes variétés. Ces variétés sont même tellement nombreuses, que l'expérience, d'accord avec le raisonnement nous force de reconnoitre qu'il n'y a pas dans la nature, par exemple, deux feuilles entièrement semblables¹⁵⁷. ».

Le travail des Blaschka sur les fleurs en verre est un hymne à la diversité végétale. L'histoire de la naissance des fleurs en verre est nécessaire pour comprendre l'élaboration d'un processus de fabrication, qui reste unique en son genre. Les modèles floraux naissent de l'initiative du passionné de botanique, qu'est Léopold Blaschka. Il transmettra plus tard cet amour du végétal à son fils Rudolf. Léopold Blaschka commence par fabriquer des modèles en verre de fleurs et plus particulièrement d'orchidées. Il entame cette production en 1857,

¹⁵⁶ Aristote, *Poétique*, trad. Michel Manien, Paris, Le livre de Poche, 1447.

¹⁵⁷ Q. de Quincy, 1823, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, Treuttel et Würtz libraires, pp. 9-10.

encouragé par le prince Camille de Rohan (1800-1892), qui lui donne accès aux plus beaux spécimens contenus dans les serres de sa propriété. Observant la structure, les couleurs et les formes des différentes espèces, Léopold Blaschka complète la collection amorcée, d'une soixantaine de modèles. Cette production exceptionnelle est exposée dans le palais du Prince à Prague, vers 1862 et au jardin botanique de Dresde en 1863, accompagnée de quelques anémones et coraux en verre¹⁵⁸. La même année la collection est achetée par le professeur Charles Jacques Édouard Morren (1833-1886), pour le muséum de la ville de Liège. Elle est détruite par un feu peu de temps après. Cet incident auxquels s'ajoutent une suite d'événements malencontreux pousse Léopold à abandonner sa production de fleurs en verre.

Il se consacre alors à la conception d'invertébrés marins, encouragé par le succès de l'exposition et les commandes qui affluent. Le verre semble être le matériau idéal pour traduire la transparence des méduses, anémones de mer, calmars et nudibranches. Ces modèles suscitent un grand intérêt, parce qu'ils représentent une solution alternative au problème de conservation des animaux marins, au moment où les musées d'histoire naturelle sont en plein développement. Plongés dans de l'alcool ou du formol, les spécimens perdent rapidement leurs couleurs et leur volume initial : ils s'effondrent littéralement. La fabrication des modèles en verre est donc un moyen d'obtenir des objets d'étude dont les formes restent stables et facilement observables ; les espèces ne pouvant être que rarement examinées dans leur milieu naturel¹⁵⁹. De nombreux conservateurs de musée vont acquérir ces objets pour leurs collections, parfois dans un but pédagogique ; comme c'est le cas pour la collection strasbourgeoise

¹⁵⁸ Pour la réalisation de ces modèles en verre d'invertébrés marins, Léopold Blaschka s'inspire de l'ouvrage du naturaliste anglais P. H. Gosse (1810-1888), *Actinologia Britannica : an history of the british anemones and sea corals* (1860).

¹⁵⁹ Les expéditions scientifiques effectuées au XVIII^e siècle permettent aux naturalistes de transmettre les premières esquisses des animaux marins, effectuées dans leur environnement. A bord des bateaux, des peintres spécialisés ont pour mission de consigner les dessins des diverses espèces observées. Ils doivent retranscrire de façon réaliste, les couleurs et les formes des organismes, qu'on remonte dans les filets. Entre le début du XIX^e siècle et la fin du XX^e siècle, les opérations de dragage des mers, ainsi que les grandes expéditions océanographiques favorisent l'élargissement des connaissances acquises sur le milieu marin.

d'invertébrés marins acquise en 1890 par le professeur de zoologie et d'anatomie comparée, Alexander Goette (1840-1922). Les pièces serviront également à la présentation pour le public.

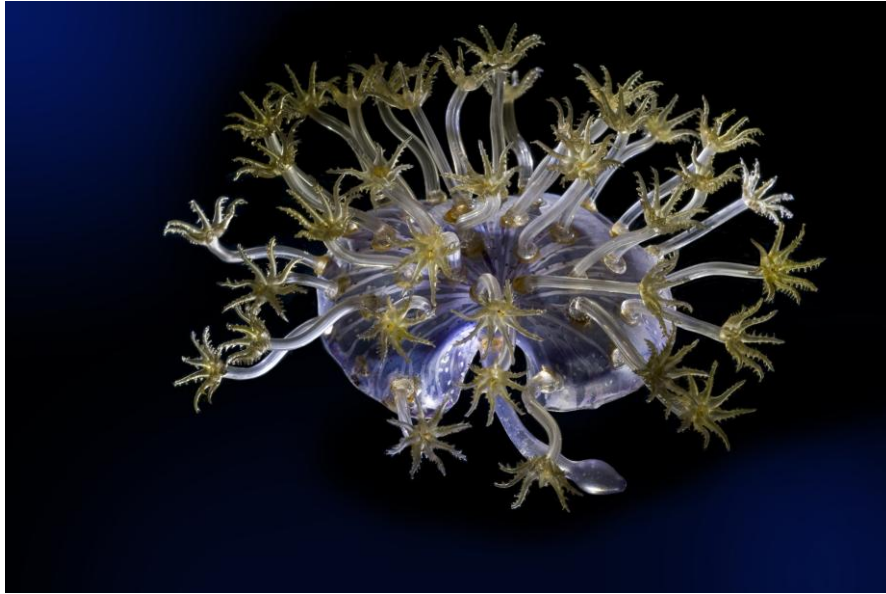


Image 24 : Léopold et Rudolf Blaschka, Hydrozoaire, verre peint
Collection du Muséum d'histoire naturelle de la ville de Genève
© Philip Wagneur

La production des fleurs en verre est relancée par le projet du professeur Georges Lincoln Goodale (1839-1923), qui souhaite acquérir une série de modèles végétaux, pour enrichir la collection de botanique appliquée de l'université d'Harvard. Il avait pu observer des modèles en verre d'invertébrés marins au Musée de Zoologie comparée de la même faculté. A cette époque, les objets en cire et en papier mâché destinés à l'usage des collections étaient de très médiocre qualité ; bien loin de ce que pouvait attendre un pédagogue pour appuyer ses enseignements. C'est ce qu'exprime avec justesse Franklin Baldwin Wiley, dans l'article *Flowers that never fade : an account of the Ware collection of Blaschka Glass Models in The Harvard University Museum* (1897) :

« Depuis que les fleurs furent créées pour la première fois, de multiples tentatives ont été accomplies pour saisir et fixer la grâce et la beauté fugitive des plus authentiques et fragiles êtres vivants. [...] Mais les imitations en marbre sont froides et sans couleurs, et celles sur toiles trop souvent maîtrisées et conventionnelles, quant à celles en cire, en soie, en caoutchouc et en papier, elles perdent pour la plupart leur éclat et leur fraîcheur, aussi promptement que les magnifiques fleurs dont elles sont copiées¹⁶⁰. ».



Image 25 : variété de cactus, collection de fleurs en verre
Réalisées par Rudolf et Léopold Blaschka, Collection de Nelson Goodale,
Université d'Harvard, vers 1900.

La transparence du verre donne cette apparente fragilité du végétal et en reproduit les différentes subtilités de formes et de textures, complétées par

¹⁶⁰F. B. Wiley, 1897, *Flowers that never fade : an account of the Ware collection of Blaschka Glass Models in The Harvard University Museum*, Boston, Bradley Wilden Publishers, p. 11 :

“Since flowers were first created many futile attempts have been made to seize and fix the fugitive grace and loveliness of these fairest and frailest of all growing things. [...]. But the imitations in marble are cold and colorless, and those on canvas too often tame and conventional, while those in wax and silk and rubber and paper lose their brightness and freshness almost as soon as the beautiful blossoms from which they are copied lose theirs.”

l'application de peintures colorées. Nelson Goodale choisit de prendre contact avec Léopold et son fils Rudolf en 1885. Alors que les deux artisans travaillent uniquement sur des modèles d'animaux marins, le professeur doit les convaincre d'abandonner un commerce florissant, pour une entreprise qui paraît incertaine. D'abord sceptiques, les deux verriers acceptent finalement la proposition de Goodale, à l'issue d'âpres négociations. Un contrat est signé entre les deux partis, assurant une solide compensation financière. Léopold et Rudolf doivent alors envoyer environ cent modèles par an et se consacrent uniquement à la fabrication des fleurs en verre. Lorsque le professeur Goodale rend visite aux Blaschka dans leur atelier de Dresde, il remarque une chose extrêmement intéressante dans la salle de réception : sur une étagère, trône un vase rempli de superbes orchidées. Alors que Goodale pressent la difficulté des négociations à venir, cet élément lui redonne espoir ; en effet, l'objet démontre que la passion des deux verriers pour la botanique est restée intacte. Examinant de plus près ces fleurs, le professeur a la surprise de constater qu'il s'agit de modèles en verre, dont la précision d'exécution et la définition des différents détails les rendent en tous points fidèles à la réalité. Cet épisode trouve une résonance dans la passion développée par Des Esseintes, personnage central du roman *À rebours* (1884) de Jorj-Karl Huysmans. L'auteur y décrit l'intérêt développé par le protagoniste pour l'artifice et notamment pour les fleurs fabriquées :

« [...] ; autrefois, à Paris, son penchant naturel vers l'artifice l'avait conduit à délaissier la véritable fleur pour son image fidèlement exécutée, grâce au miracle des caoutchoucs, des percalines et des taffetas, des papiers et des velours. »¹⁶¹.

Un peu plus loin, Huysmans précise que cette passion a été remplacée par le goût d'une nouvelle quête :

« Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles, imitant les fleurs fausses. »¹⁶².

¹⁶¹ J. K. Huysmans, D. Grojnowski prés., 1884, *À rebours*, Paris, Flammarion, p. 123.

¹⁶² *Ibid.*, p.124.

La dichotomie entre la nature et l'artifice est remise en cause par les modèles en verre des Blaschka. En effet, si Des Esseintes cherchent à trouver de véritables fleurs capables de mimer l'artefact, sa passion serait sans doute attisée par ces prodigieuses reproductions en verre, qui sortent du cadre stricte de la copie. Bien que leur but premier soit de transmettre des connaissances sur la flore, les objets parviennent à s'affranchir de leurs modèles. Alors que Des Esseintes semble fuir tout ce qui a trait à la nature, les fleurs en verre nous y ramènent inévitablement ; toutefois les propriétés des matières qui composent ces artefacts leur donnent un avantage sur leurs jumelles réelles : elles ne se flétrissent pas, elles conservent les caractéristiques du végétal en pleine éclosion. Dans un article intitulé *The Glass Flowers*, qui traite de la production des modèles, Lorraine Daston attire notre attention sur la propension des fleurs en verre à dépasser leur double véritable :

« Bien que [les fleurs en verre] soient les représentations d'elles-mêmes, elles défient la représentation. Une photographie d'un lys ou d'un plant de fraise ressemble exactement à une photographie de lys ou de plant de fraise dans votre jardin... C'est le prodige de la copie qui ne peut se copier elle-même qui est d'une façon ou d'une autre plus authentique que l'original¹⁶³. ».

Effectivement, les fleurs en verre des Blaschka sont dotées d'un hyperréalisme tel, qu'il dépasse la simple copie. Même si les odeurs et textures des plantes sont absentes, la vision seule contribue à convoquer les souvenirs des espèces qui nous sont familières. Les techniques développées par les deux verriers restent entourées de mystère. Les différentes parties du modèle sont façonnées une par une, à l'aide « d'une flamme alimentée par une coupelle de paraffine contenant une mèche¹⁶⁴ ». Elles sont ensuite assemblées par fusion du verre ou au moyen d'une colle à base de peau de poisson. Certains morceaux sont maintenus par des

¹⁶³ L. Daston, *The glass flowers*, in Lorraine Daston dir., 2004, *Things that talk: Object lesson from Art and Science*, New York, Zone Books, p. 223 :

“Although [the Glass Flowers] are representations themselves, they defy representation. A photograph of the glass model of a daylily or a strawberry plant looks exactly like a photograph of the daylily or strawberry plant in your garden... It is the wonder of the copy that itself cannot be copied, which somehow is more authentic than the original.”

¹⁶⁴ M.-D. Wandhammer, 2008, *Histoires naturelles. Les collections du Musée Zoologique de la Ville de Strasbourg*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, p. 105.

fils métalliques. La pièce est ensuite colorée à la peinture. Les fleurs en verre témoignent d'une très grande fragilité, elles sont composées d'éléments extrêmement fins, bourgeons, étamines, pistils ou épines, comme l'atteste le fabuleux modèle de *Pois de senteur*, aux teintes pastel (1890). Les Blaschka ont été jusqu'à représenter les terminaisons des tiges, en forme de volutes. Chaque détail caractéristique de l'espèce est présent.



Image 26 : collection de fleurs en verre
Réalisées par Rudolf et Léopold Blaschka, Collection de Nelson Goodale,
Université d'Harvard, 1890

Contrairement aux plantes présentes dans les herbiers, les fleurs produites par les Blaschka conservent leurs couleurs et leur volume, elles renvoient l'apparence de la vie. Pourtant, leur matière reste bien artificielle, comme le souligne Lorraine Daston :

« En ce qui concerne tous ces simulacres, l'artifice sert les connections usuelles entre la forme et la matière : le rideau que Zeuxis cherche à relever

est fait de peinture, non d'étoffe ; les entrailles de l'automate de Vaucanson sont faites de métal et de cuir, pas de chair et de sang ; les pétales et les feuilles des Fleurs en Verre sont composées de verre, pas de cellulose et de chlorophylle. Peu importe la matière. Le naturalisme n'est qu'en surface, un effet de pure apparence¹⁶⁵. ».

Le réalisme des modèles en verre n'empêche pas le fait que leur matière demeure inerte ; contrairement à la nature qui, elle, crée à partir de l'intérieur et travaille chacune des parties de l'être vivant, visibles ou cachées. Patiemment, elle construit l'organisme et l'orne de pièces fonctionnelles. Jackie Pigeaud qualifie la nature de « statuaire de l'intérieur », qui surpasse de loin l'art des sculpteurs, car « Elle transforme la matière au plus profond d'elle-même, et d'une matière unique elle fait des matériaux divers¹⁶⁶. ». L'auteur étaye son raisonnement avec un splendide texte de Galien, qui compare les œuvres de la nature à celles des sculpteurs :

« Cette nature qui conforme les parties et qui les accroît peu à peu les pénètre absolument et complètement, car elle les nourrit, les conforme et les accroît non pas à l'extérieur seulement, mais dans leur totalité. Un Praxitèle, un Phidias ou quelque autre statuaire se bornent à former la matière extérieure, celle qu'on peut toucher ; quant à la partie profonde, ils la laissent privée d'ornements, brute, non travaillée et ne s'en occupent même pas, incapables qu'ils sont d'y pénétrer, d'y descendre et de toucher toutes les parties de la matière¹⁶⁷. ».

Ces propos rejoignent ceux de Lorraine Daston concernant les fleurs en verre des Blaschka. Les artisans, bien qu'ils soient capables de reproduire les espèces végétales avec un grand réalisme ne pourront jamais en faire des objets vivants ;

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 225 :

"In all these simulacra, artifice severs the usual connections between form and matter : the curtain Zeuxis attempts to draw is made of paint, not fabric ; the innards of the Vaucanson automaton are made of metal and leather, not flesh and blood ; the petals and leaves of Glass Flowers are made of glass, not cellulose and chlorophyll. Matter does not matter. The naturalism is only skin-deep, an effect of pure appearances."

¹⁶⁶ « Genèse et forme » in J. Pigeaud, 1995, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, pp. 93-125.

¹⁶⁷ Galien, *Des facultés naturelles, II*, in Dr Ch. Daremberg, 1856, *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, tome II, Paris, Librairie J.-B. Baillière, p. 254.

ils en possèdent seulement l'apparence, la matière façonnée à l'extérieur demeure brute à cœur et aucune sève ne circule dans les tissus des plantes. Les modèles de fleurs en verre des Blaschka sont un exemple particulièrement intéressant de la confrontation des figures de l'artiste et du scientifique. Ce travail entre donc dans la catégorie des pratiques interstitielles ; notamment par rapport au statut actuel de ces objets. Les modèles en verre ont perdu leur rôle d'éléments pédagogiques, puisque la science privilégie les observations faites sur le vivant. Ils dépassent également le cadre de l'œuvre d'art. En effet, aujourd'hui, ils servent surtout de témoignage historique concernant l'essor de la muséologie au XIX^e siècle. La fabrication des pièces constitue la mise en place d'un langage fidèle à l'histoire naturelle, permettant la découverte des espèces qui peuplent les fonds marins. Grâce à leur soif de connaissances, les Blaschka ont utilisé leur art pour servir la science.

Au XIX^e siècle, il n'est pas rare de trouver des modèles scientifiques, qui relèvent d'un savoir-faire spécifique ; la matière constitue le moyen d'imiter toute une série de textures et la forme permet aussi d'agrandir le modèle, pour pouvoir transmettre avec exactitude les mystères de l'organisme interne¹⁶⁸. La technique du moulage s'inscrit dans cette quête de la connaissance sur la nature.

¹⁶⁸ C'est le cas des modèles Auzoux réalisées par le médecin anatomiste Jérôme Auzoux (1797-1880). Ce dernier met au point une technique très particulière, à partir de 1822, qui permet d'observer les détails des objets, comme si on les visualisait à travers une loupe ou un microscope. Les pièces en terre « Auzoux » sont issues d'un mélange de papier déchiré, de filasse hachée, de blanc de Meudon, de colle de poisson et de poudre de liège. Il commence d'abord par fabriquer des représentations d'organes destinées à l'enseignement de la médecine, puis il conçoit, à partir de 1833, ses premiers modèles zoologiques. Ses pièces doivent faire apparaître de façon claire, les différentes étapes de dissections, répondant aux exigences des anatomistes. Jérôme Auzoux va faire du procédé mis au point par lui-même, une véritable « entreprise », puisqu'il va créer sa propre fabrique, en 1828, à Saint Aubin d'Ecroville (Haute-Normandie), afin de répondre aux commandes importantes qui lui sont faites. Les pièces conçues extrêmement réalistes, sont agrandies et l'assemblage de différentes parties permet de les démonter comme des boîtes : ce sont des sujets « dissectibles ». Jérôme Auzoux souhaite donc alors, par le truchement de ses modèles, éviter la dissection de spécimens vivants, en concevant un objet qui soit entièrement fidèle à la réalité. L'apparition des modèles Auzoux, pousse encore plus loin les qualités fonctionnelles des outils pédagogiques destinés à la connaissance de la nature et plus particulièrement des éléments qui sont dissimulés à l'œil nu (Comme le fonctionnement interne des animaux), par l'interactivité que nous offrent ces objets, manipulables à souhait.

2.1.2. Projection dans les replis membraneux de l'œuvre

Le moulage résulte d'un procédé mécanique, qui permet d'obtenir une reproduction exacte d'un objet à partir d'une empreinte en négatif. L'épreuve ainsi réalisée est liée à son modèle : elle le multiplie. Les moulages effectués dans les muséums ont un statut particulier, puisque la matière conserve un lien avec la dépouille de l'être vivant. La matrice entre en contact avec le corps de l'animal conservé en milieu liquide. Elle imprime en creux, les moindres détails du spécimen. Coulé dans ce moule, le plâtre s'introduit dans les interstices, qui formeront le volume du modèle. Ce processus engendre une forme d'embrassement entre les matières ; celle de la matrice (souvent en alginate) conservant une certaine souplesse, afin de faciliter l'extraction de l'épreuve et celle du moulage. La matrice est un espace d'engendrement, une cavité où se profile l'embryogenèse de l'objet. A l'instar de la graine ou du fœtus, l'œuvre est affectée par une série de métamorphoses, jusqu'à son éclosion totale, lors de sa monstration. Le moulage équivaut à une nouvelle mise au monde de l'objet, dont l'existence se prolonge indéfiniment dans cette possibilité de reproduction. Dès lors où la matrice est détruite, la capacité de renaissance disparaît. Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* insiste sur la propriété génératrice du moule :

« La matrice nous dit le lieu où se forme – où se coagule – la ressemblance¹⁶⁹. ».

L'empreinte matricielle est destinée à recevoir la matière et à lui donner une structure stable. Jusqu'à ce que la matière atteigne sa forme définitive, elle peut être retravaillée, transformée. L'œuvre de l'artiste français Pascal Convert intitulée *Empreinte* (1993) est un moulage d'un bloc de corail, dont la forme rappelle celle d'un cerveau. Les œuvres de la nature ont cette propension

¹⁶⁹ G. Didi-Huberman, 2008, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, p. 53.

magique d'évoquer, à travers la complexité de leurs structures organiques, des objets ou des êtres familiers. La matière protéiforme fait surgir des formes incroyablement complexes, comme ces « circonvolutions », structurant le corail-cerveau, qui rappellent les replis tortueux formant le cortex. Les fissures qui se trouvent à l'intervalle de ces bourrelets ondulant semblent inviter à une projection dans la substance même de l'échantillon.



Image 27 : Pascal Convert, *Empreinte*, corail, 1992, cuivre
19 × 20 × 21 cm

L'œuvre présente un relief constitué de creux et de bosses, dans lequel le spectateur peut être transporté, entièrement happé et désorienté. Georges Didi-Huberman, dans *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* attire notre attention sur le fait que la tendance des artistes de la Renaissance, à pénétrer les entrailles des êtres vivants, à travers la pratique des dissections produit exactement le contraire d'une retranscription de la réalité. L'invention de la perspective, qui permet de donner l'illusion de la profondeur génère le même effet. Au lieu de

délivrer une vision précise de la réalité, assortie de cette rigueur scientifique, qui permet une distanciation par rapport à l'objet, la pénétration de l'organisme et le jeu du trompe-l'œil entraînent une déstabilisation profonde du regardeur :

« Dans bien des cas, en effet, la *fouille* anatomique, la *traversée* perspectiviste, la *théorisation* des formes n'ont que des conséquences déstabilisatrices : repères inversés ou anéantis, vision des choses livrée à l'étrangeté, au jamais-vu, aux paradoxes. Moyennant quoi, l'espace de notre visibilité familière se distord et se transforme en un *lieu* littéralement *ouvert*, lieu de béance, lieu construit d'imprévisibilités et de défis au sens commun¹⁷⁰. ».

Malgré ce trouble provoqué par l'intrusion dans le viscéral, l'ouverture est séduisante. L'entaille nous invite à la pénétrer, à explorer la topographie des chairs. *L'Empreinte* de Pascal Convert suscite ce trouble particulier, par cette présence surgissant dans le lieu de monstration, en l'occurrence le château d'Oiron ; où elle est exposée dans le « Salon des Ondes » (1993). Le bouleversement exercé provient de la forme ambiguë du bloc de corail. Georges Didi-Huberman qualifie la sculpture de « *tête apparaissante* », dans la mesure où elle évoque tout à la fois un cerveau, une chevelure où les motifs tracés par les sillons d'un paysage. *L'Empreinte* est « Apparaissante comme ces têtes ou ces visages autrefois "découverts" (mais en réalité pensés et produits) dans les marbres ou les racines de Mandragore pour s'exposer dans les cabinets de merveilles. »¹⁷¹.

Au-delà d'une cartographie imaginaire, les circonvolutions corticales ont-elles un sens ? Dans son *Mémoire sur les plis cérébraux de l'homme et des primates*, Louis-Pierre Gratiolet (1815-1865) explique que les espèces peuvent être identifiées en observant la configuration des plis du cerveau. Chaque individu, qu'il s'agisse d'un homme ou d'un animal possède une organisation cérébrale spécifique :

¹⁷⁰ G. Didi-Huberman, 2000, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, p. 21.

¹⁷¹ G. Didi-Huberman, 1999, *La demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, p. 110.

« Cette uniformité dans la disposition des plis cérébraux dans l'homme et dans les singes est digne, au plus haut point, de l'attention des philosophes. De même, il y a un type de plissement cérébral dans les *Makis*, les *Ours*, les *Felis*, les *Chiens*, etc., dans toutes les familles d'animaux enfin. Chacune d'elles a son caractère, sa norme et dans chacun de ces groupes les espèces peuvent être aisément réunis d'après la seule considération des plis cérébraux¹⁷². ».

La forme du cerveau humain plus développée, traduit une structuration des plis assez complexe. L'agencement des bourrelets révèle le développement des aptitudes physiques et intellectuelles. Pour Louis-Pierre Gratiolet, l'étude des circonvolutions cérébrales peut se faire à la fois « au point de vue de leur structure intime » et « au point de vue de leur arrangement et de leur relation réciproque¹⁷³ ». À ce point précis de l'examen, la démarche de l'artiste et du scientifique peuvent se rejoindre. Les représentations anatomiques du cerveau, celle de la *fouille* évoquée par Georges Didi-Huberman ont pour but d'identifier les différentes parties qui le constituent et d'en extraire les spécificités. Celles-ci peuvent prendre l'apparence d'un paysage, à l'image des circonvolutions du cerveau-coraïl qui tracent un itinéraire imaginaire, à la fois proche et lointain.

Les représentations scientifiques de l'espace cérébral, à l'instar des planches qui illustrent les propos de Louis-Pierre Gratiolet dans l'Atlas de 1854 révèlent la forme du cerveau, qui surgit comme un vaisseau énigmatique à l'architecture élaborée. Le dessin permet justement de saisir les rapports qui se tissent entre les éléments et de formaliser les connaissances acquises sur l'objet. Le rapprochement entre l'artiste et le scientifique s'effectue probablement dans l'exploitation des symboles, des degrés d'interprétation, qui s'expriment à la fois dans le travail de recherche et de retranscription.

¹⁷² L.-P. Gratiolet, *Mémoire sur les plis cérébraux de l'homme et des primatès*, Paris, Arthus Bertrand Éditeurs, p. 3.

¹⁷³ *Ibid.* p. 7.

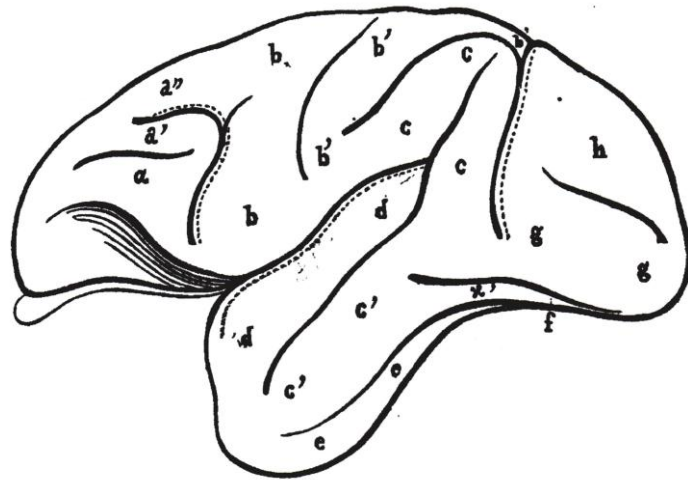


Image 28 : dessin extrait de *Mémoire sur les plis cérébraux de l'homme et des primatès*, Louis-Pierre Gratiolet, 1854, p. 26.

Ainsi que le fait remarquer Jean-Pierre Changeux dans le catalogue d'exposition *L'âme au corps : arts et sciences 1793-1993* :

« Le scientifique n'est pas un démiurge. Artisan de la connaissance, il construit des modèles, "outils mentaux" qu'il projette sur le monde extérieur et sur l'homme lui-même¹⁷⁴. ».

C'est précisément ce type de projection qui est à l'œuvre dans la production de Pascal Convert. *L'Empreinte* est un échantillon, l'épreuve d'un bloc de corail, réalisé en cuivre. La copie perd donc la matérialité propre à son modèle, ainsi que ses couleurs spécifiques. La transformation du corail en sculpture modifie la manière dont on va percevoir l'objet. Il conserve ce caractère énigmatique inhérent aux éléments naturels, accentué par l'aspect métallique, brillant. Il active ce fameux « dépaysement » déclenché par la fabrique artistique. Cette forme d'évasion est d'autant plus accentuée ici par les renflements, les détours et les sinuosités, qui tracent une sorte de cartographie imaginaire, révélée par ce relief aléatoire. On doit donc considérer la « projection » dans l'intervalle créé

¹⁷⁴ J.-P. Changeux, « De la science vers l'art », in Jean Clair dir., 2002, *L'âme au corps : arts et sciences 1793-1993*, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 15.

entre la situation géographique et l'emplacement imaginaire. Le moulage du bloc de corail esquisse un paysage étrange, attirant. Dans le catalogue d'exposition *L'homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, Alain Tapié évoque l'intérêt développé pour la double nature du corail :

« À la frontière du minéral et du végétal, les coraux et leurs ramifications infinies tiennent une place de choix¹⁷⁵. ».

L'Empreinte de Pascal Convert est conçue comme un lieu de conversion, dont les sinuosités offrent diverses interprétations possibles. L'objet est un lieu ouvert, un relief où le corps s'introduit par effraction. Mais l'œuvre fait fusionner les images de la tête et du cerveau, puisqu'elle suggère à la fois la présence de la boîte à pénétrer et son contenu. L'enveloppe crânienne est un objet aussi complexe que le bloc de corail : s'y projeter revient à l'inciser, à le disséquer par la pensée. Mais cette percée n'est pas sans danger :

« Ouvrir cette boîte, c'est prendre le risque d'y plonger, d'y perdre la tête, d'en être – comme de l'intérieur – dévoré¹⁷⁶. ».

D'une façon réelle, la probabilité de pénétrer le monde de la boîte corallienne est quasi inexistante. Dans tous les cas, la coupe du métal n'offrirait au regard qu'une masse compacte, bien loin de ces stratifications élaborées qu'offrent les tranches du cerveau. L'objet est donc une sorte d'habitat imaginaire, dont le pouvoir de suggestion déclenche des voyages à l'intérieur du microcosme. Le bloc de corail, dont l'évocation est anatomique renvoie donc au processus d'exploration interne. Un extrait de la description d'une coupe du cerveau, nous montre que la dissection peut être associée à cette mécanique de l'imagination, qui parcourt les anfractuosités, les sinuosités de l'animal marin :

« Une coupe horizontale pratiquée au *niveau de la partie moyenne des circonvolutions*, montre que chaque circonvolution est constitué par un noyau

¹⁷⁵ Alain Tapié, « Les sources d'une post-modernité transversale », in Alain Tapié (dir.), 2006, *L'homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'art, p. 25.

¹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, 2000, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Ed. Minuit, p. 11.

blanc entouré d'une couche de substance grise ; que la substance grise est exactement moulée sur la substance blanche dont la forme détermine celle de la circonvolution correspondante ; [...] ¹⁷⁷. ».

Bien qu'ils ne possèdent pas les mêmes aspirations, les pratiques du médecin et de l'artiste se recoupent dans certains cas : le moulage sur nature est par exemple le garant de la conservation d'une forme, dont on veut se servir comme d'un modèle esthétique ou didactique. Dans le domaine de la paléontologie, ce procédé permet notamment d'identifier des espèces disparues, grâce aux épreuves tirées des traces conservées dans la roche. Au sein des Arts Plastiques, la technique du moulage offre la possibilité de transcender l'objet, en apportant de légères modifications à sa forme originelle. La matrice est réalisée à partir d'un modèle premier, appelé « archétype », dont l'image va être multipliée à travers les diverses reproductions extraites du moule. Pareil à l'œuvre d'art qui use du fragment comme d'un objet porteur de sens, l'empreinte fossile ne représente bien souvent qu'une infime partie d'un tout à reconstruire ; le morceau fonctionne alors comme un élément qui intègre une composition globale. L'ichnologie ¹⁷⁸ est une branche de la paléontologie, qui procède à l'étude des empreintes fossiles. Les recherches entreprises dans le cadre de cette discipline sont assez complexes, puisque leur but est de révéler des phénomènes tangibles à partir de traces pouvant être abîmées ou incomplètes. Un long travail de reconstruction s'amorce alors, afin de déterminer l'identité du spécimen et savoir s'il appartient à une espèce disparue ou non.

¹⁷⁷ J. Cruveilhier, 1836, *Anatomie descriptive*, Tome 4, Paris, Béchot Jeune, p. 670.

¹⁷⁸ Voir l'ouvrage de Claudine Cohen, 2011, *La méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, pp. 31-33.

2.1.3. L'œuvre comme épine dorsale

Les structures osseuses représentent une source d'inspiration importante pour les artistes. Elles constituent en effet, des modèles d'articulations, de mécanismes et de pièces sculpturales, qui peuvent entrer en compte dans le processus de création. La typologie de formes développées par ces ossatures est très riche. Parmi ces déclinaisons osseuses, la colonne vertébrale fait figure de charpente finement ouvragée, qui permet au corps de se maintenir en position debout. Elle est composée d'un empilement de vertèbres, segmentées entre elles par un disque cartilagineux. Ces jointures permettent une mise en mouvement de la colonne, qui supporte le poids du corps. Les courbes qui structurent sa forme lui donnent l'apparence d'un long serpent articulé, enveloppe protectrice de la moelle épinière ; La plupart des os assurent la fonction de cuirasse, qui renferme les substances molles vitales :

« Les os constituent une enceinte qui protège en partie les organes importants (par exemple, le système reproducteur). Ils assurent cependant une certaine défense en formant les parois rigides de cavités où logent des organes essentiels, comme le crâne, les côtes et la colonne vertébrale¹⁷⁹. ».

La structure complexe de l'épine dorsale caparaçonne la moelle épinière, qui se trouve elle-même entourée par le canal rachidien. Élément central du système, elle assure la circulation des messages entre le cerveau et les différentes parties du corps. La colonne vertébrale forme donc une coque intérieure chez l'homme et les vertébrés en général. Le designer français Patrick Veillet cherche à extraire cette ossature protectrice repliée dans le corps, pour questionner son intériorité et la lier à d'autres structures organiques, comme la carapace des insectes. Il explique sa démarche de la façon suivante :

« Le concept d'exomorphisme considère la sensualité cachée des corps vivants. Je porte un regard purement plastique à cette dimension de la vie. Le squelette caché des êtres humain effraie tandis que l'on trouve beau

¹⁷⁹ M. Guay, 2005, *Anatomie fonctionnelle de l'appareil locomoteur : os, articulations, muscles*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, p. 38.

l'"exosquelette" des coquillages ou des insectes. Cette sensibilité m'a amené à une réflexion sur l'extériorisation : j'ai voulu porter le même regard plastique sur le squelette interne¹⁸⁰. ».

Il s'agit donc, pour le créateur, d'utiliser l'une des caractéristiques anatomiques de l'être vivant : son ossature, engloutie dans les profondeurs de la chair ou présente en surface, comme une armure. En effet, alors que, dans leur développement certaines espèces ont intériorisé leur organisme, d'autres l'ont laissé s'exposer. Alors que la position interne du squelette chez les vertébrés leur permet de se mouvoir avec aisance, l'encombrement de l'exosquelette provoque une certaine inertie chez les insectes par exemple ; ainsi que l'explique Henri Bergson dans *L'évolution créatrice* :

« [...] cette cuirasse, derrière laquelle l'animal se mettait à l'abri, le gênait dans ses mouvements et parfois l'immobilisait. [...], l'animal qui s'est enfermé dans une citadelle ou dans une armure se condamne à un demi-sommeil. C'est dans cette torpeur que vivent aujourd'hui encore, les Échinodermes et même les Mollusques¹⁸¹. ».

L'animal doté d'un organisme souple se déplace avec plus de facilité. Cette aptitude lui permet d'échapper aux assauts perpétrés par ses prédateurs, mais elle lui donne également une meilleure impulsion pour capturer ses proies. L'extériorisation de l'ossature revient donc à lui assigner un nouveau rôle. Observons l'accessoire intitulé *Spinal*, version 4, fabriqué en résine de vinyle « Osseine », conçu par Patrick Veillet. Cette matière, légère et souple se porte avec aisance, comme une seconde peau, qui s'annexe au territoire du corps. L'épine dorsale se superpose à la colonne vertébrale, profondément enfoncée de l'autre côté de la peau. L'accessoire s'exhibe, porté sur le dos. Il fait écho, selon un effet miroir, à l'ossature interne, dont la flexibilité assure au corps la possibilité de se mouvoir avec ce nouvel appendice. Patrick Veillet entend donner une autonomie à l'accessoire, qui possède son langage propre et insuffle ses

¹⁸⁰ P. Veillet, « La beauté extrême du dedans », in *Inspirations maison et objets – printemps/été 2003*, p. 62.

¹⁸¹ H. Bergson, 1941, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 132.

spécificités à celui ou celle l'arborant. Evoquant cette déclinaison de bijoux, qui prolonge la forme de la colonne vertébrale, il la définit comme une « structure osseuse qui n'est ni celle d'un hippocampe, ni celle d'un homme, une pièce qui a une vie propre, qui n'a finalement pas besoin d'être portée¹⁸². ».



Image 29 : Patrick Veillet, *Spinal*, version 4, (Squelette)
Résine de Vinyle « Osseine ». Photographie : Jean-Baptiste Mondino

¹⁸² P. Veillet, article « Tribal », par Eglée de Bure, in *Numéro*, 31, mars 2002, 164.

Patrick Veillet insiste sur l'importance de la plasticité des appendices corporels reconstruits par l'accessoire. Selon son sens étymologique¹⁸³, le terme est apparenté au modelage. Dans cette fabrique mise en place par le designer, l'accessoire est élaboré à partir de diverses structures extraites de la nature, réinterprétées sous la forme d'extensions intégrant divers types de vocabulaire, de l'organique aux modèles de technologie futuriste. La plasticité s'exprime également dans le modelage du corps, à travers cette morphologie nouvelle que l'accessoire lui fait adopter. La parure introduit les caractéristiques de l'animal sur le terrain de l'être humain et lui donne une apparence étrange. La colonne vertébrale perd sa fonction de structure porteuse et articulée. Elle revêt le rôle d'un symbole visuel fort. Au-delà d'un mélange entre l'animal et l'homme, l'épine dorsale, dans sa configuration peut également être reliée au règne végétal, comme l'atteste l'utilisation du vocabulaire de la plante pour décrire cette structure :

« Considérée comme une seule pièce, la colonne vertébrale représente une longue tige osseuse qui mesure toute la hauteur du tronc¹⁸⁴. ».

L'accessoire pourrait donc être la synthèse entre divers fragments des règnes animal et végétal. La nature, dans ses œuvres possède cette propension à brouiller les pistes entre les catégories qu'on cherche à lui imposer. Ainsi, elle donne certaines caractéristiques d'une fleur à l'anémone de mer et confère des allures d'une plante au corail. La *Spinale fluorescente* (2000) de Patrick Veillet, œuvre faisant partie de l'exposition *Tomorrow now – when design meets Science Fiction*, au MUDAM (Luxembourg) est une colonne électroluminescente : elle emprunte sans doute aux mécanismes du ver luisant, capable d'émettre de la lumière¹⁸⁵. Ici, on voit comment les singularités de la nature sont détachées de

¹⁸³ « Plasticien » vient du mot *plasticus*, qui signifie « relatif au modelage », voir Étienne Souriau, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1206.

¹⁸⁴ J. Cruveilhier, « De la colonne vertébrale en générale », in 1843, *Traité d'anatomie*, volume 1, Paris, Ancienne maison Béchét jeune, p. 83.

¹⁸⁵ On découvre plus facilement les femelles, car elles produisent plus de lumière que les mâles et les larves de lampyre. La partie inférieure de leur abdomen contient de la luciférine, molécules responsables du phénomène de bioluminescence.

leur cadre habituel, puis transformées, de façon à insérer l'idée de technologie dans l'œuvre.



Image 30 : Patrick Veillet, *Spinal (Version 1) Plasma*,
Collier Epine dorsale. Photographie : Eric Botero.

Questionnant le travail d'élaboration autour de l'herbier, j'ai produit plusieurs planches de dessins, mêlant des plantes à des fragments d'insectes ou d'animaux marins. D'autres possèdent des traits relatifs à l'être humain. A travers la technique de l'assemblage, de la combinaison, les végétaux fusionnent avec des éléments appartenant à des univers à la fois familiers et étrangers au règne. Ainsi, les fleurs de *Dicentra spectabilis* (cœurs de Marie) se prolongent par des abdomens de guêpes. Les plantes et les insectes sont intimement liés. Une symbiose, voire une dépendance unit alors les deux parties. Le végétal a fréquemment besoin de l'insecte, pour transporter le pollen vers d'autres fleurs et assurer sa reproduction. Fin stratège, la plante déploie un arsenal de subterfuges pour

tromper l'animal et atteindre son but. La Coryanthe, orchidée américaine dénommée « fleur la plus sadique », par le botaniste Jean-Marie Pelt met en place un dispositif destiné à leurrer l'insecte. La plante tend un piège aux abeilles qui doivent assurer sa pollinisation. Ses pétales sont construits en forme de baquet, peu à peu empli d'un liquide sécrété par deux glandes. Elles attirent les individus mâles de l'espèce d'abeille Euglossine, qui distille une odeur suave et sucrée. L'insecte séduit, tombe dans le labelle en forme de cuve et se trouve immergé dans le liquide. L'animal n'a aucun moyen d'escalader les parois de la fleur, car elles sont couvertes d'une substance « lisse et cireuse ». Il finit par découvrir une petite galerie, ménageant une ouverture sur le côté, qui lui permettra de s'échapper. Jean-Marie Pelt décrit le fonctionnement du leurre :

« Attirée par une odeur envoûtante qui manifestement l'excite plus que tout, l'abeille paie son plaisir par l'épreuve du tunnel, où supplices et frayeurs lui sont infligés. Mais sa vie reste hors de danger : ces fleurs sadiques ne sont pas meurtrières¹⁸⁶. ».

L'exemple de l'orchidée Coryanthe traduit cette duperie dont l'insecte peut faire l'objet dans certains cas. Mon *Herbier de plantes hybrides* retranscrit les formes de leurres et de mimétisme ingénieusement développées par le monde végétal. Dans l'imaginaire commun, le mélange de la plante et de l'animal donne naissance à des variétés tout-à-fait inattendues. Le Borametz ou « agneau-plante¹⁸⁷ » en constitue un bon exemple.

¹⁸⁶ J.-M. Pelt, 1986, *Mes plus belles histoire de plantes*, Paris, Le livre de Poche, 2010, p. 58.

¹⁸⁷ Cette espèce fabuleuse est mentionnée dans le livre rédigé par Jean de Mandeville au XVI^e siècle, puis dans le *Rerum Muscovitarum Commentarii* (1549), du baron von Heberstein, évoquant une anecdote qu'on lui aurait rapportée, celle de l'existence d' « [...] une certaine graine, semblable à celle d'un melon mais plus arrondie et allongée, produisant en pleine terre une plante ressemblant à un agneau d'environ 75 centimètres, [...] ». Bien plus tard, en 1968, on identifie ce végétal à une « fougère arborescente » (*Cibotium boremetz*), qui peut atteindre une hauteur très importante : « Elle possède un rhizome laineux d'où jaillissent de longues tiges robustes. On peut en tailler les rameaux légèrement au-dessus du rhizome pour simuler des pattes et des cornes rigides, et faire vaguement ressembler le tout à un agnelet avec sa laine. ». La légende resta malgré tout vivace. Voir à ce sujet, « L'agneau-plante de Tartarie », in Peter Dance, trad. Yvette Gogue, 1975, *Faux animaux, escroqueries et mystifications*, Paris, Pierre Horay, pp. 107-110.

Le thème de l'épine dorsale est un générateur d'images adéquat, pour instiller le doute et l'inquiétude dans l'œil du regardeur. La structure articulée de la colonne vertébrale, sortie de son contexte anatomique prend une toute autre dimension. Sa forme sculptée et effilée lui donne un aspect serpentiforme, qui évoque la reptation. Insérée dans l'univers végétal, elle compose une œuvre étrange, déroutante. La Mina lobée (*Mina lobata*), dont les fleurs produisent un subtil dégradé du blanc crème au rouge-orangé semble une candidate parfaite pour recevoir l'implant d'une épine dorsale. Elle sera greffée sur la tige filiforme, reprenant les courbures naturelles de la plante. L'ossature ainsi intégrée sert de structure porteuse et flexible des fleurs et des bourgeons. Le traitement de la colonne vertébrale en noir et blanc est un parti-pris, ayant pour but de conserver l'aspect primitif de l'ossature ; dont la forme rappelle celle d'un fossile. Ce contraste entre les inflorescences et la tige permet également de « piquer » le regard. D'abord intrigué par cette structure familière, organique, le spectateur détecte l'hybridation entre le végétal et l'architecture osseuse.



Image 31 : Herbarium de plantes hybrides, deux planches :
Dicentra vespa et *Mina vertebra*, crayons de couleurs sur papier canson

À l'instar des insectes, la plante secrète un squelette externe, qu'elle emprunte aux formes humaines, grâce à ses capacités mimétiques. Au-delà d'une simple combinaison, la présence de l'épine dorsale interroge une possible fonction nouvellement développée par le végétal. Cette espèce singulière, baptisée *Mina vertebra* (Mina vertébrée) illustre la réappropriation de la forme de l'herbier, dont les caractéristiques scientifiques (identification, transcription d'après nature, classement) sont détournées à des fins esthétiques.

Chez les insectes, l'exosquelette joue plusieurs rôles, comme celui de protéger les parties molles des agressions extérieures. La carapace chitineuse sert de clôture entre l'extérieur, monde de danger et l'intérieur, zone de repli. Elle a également pour fonction de maintenir une structure d'ensemble reliant les organes et sert de point d'ancrage pour les muscles. Le travail de Patrick Veillet sur l'« exomorphisme », extériorisation des constituantes internes du corps, sur le modèle animal, est une forme d'évagination ; c'est-à-dire de présence anormale d'appendices sur le corps, qui font saillie. En ce sens, la philosophie d'Hegel (1770-1831), concernant l'« idée de nature » vient nourrir la portée de cette production, par rapport au développement d'une logique dialectique. En effet, la nature, dans ce qu'elle crée, présente une contradiction marquée : bien que les organismes se constituent comme des ensembles assujettis aux liens tissés entre les différentes parties, qui ont chacune leur importance, ces fragments ne cessent de vouloir se dissocier du tout. Pour le philosophe allemand l'ossature revêt une importance certaine dans la logique dialectique, ainsi que le souligne Augusto Vera (1813-1885), traducteur de *La philosophie de la nature* d'Hegel. Parlant des « formes pures¹⁸⁸ », il dit la chose suivante :

« Elles sont la charpente osseuse faite pour la chair et pour la vie, mais que la chair et la vie ne sont pas encore venues animer. C'est là que l'idée pose la

¹⁸⁸ Que sont « l'être et le non-être », « la quantité et la qualité », la « cause et l'effet », « la substance et les accidents », etc.

nature, pour s'élever, à travers la nature, à la vie et à l'esprit, et qu'elle la pose sans se séparer ni sortir d'elle-même¹⁸⁹. ».

L'image de la colonne vertébrale est riche de sens : support articulé d'une multitude d'os, elle permet au corps de tenir en position debout. Elle illustre parfaitement cette ambivalence du tout et de la partie. François Dagognet évoque avec justesse le sens de cette représentation convoquée par le philosophe :

« Hegel s'est attaché au système osseux (la charpente) et à son apparaître (la figure) : ce qui se conçoit aisément d'ailleurs, puisque ainsi on permet au vivant de s'arracher à la terre et à la pesanteur, [...]. Il ne faut pas décrire le "squelette" ou les os, mais les penser dans leur ensemble¹⁹⁰. ».

Les sculptures à porter de Patrick Veillet, appendices transférant le vocabulaire animal sur l'être humain, sont des pièces qui fonctionnent dans cette dialectique du tout et de la partie. Comme l'a exprimé le designer l'accessoire peut très bien être déconnecté du corps et agir en tant qu'élément autonome. Patrick Veillet tente d'insuffler une vie nouvelle à la réalité corporelle, en la prolongeant par des extensions biomorphiques, le but étant de « [...] mener le corps vers l'état d'objet, en gommant les imperfections¹⁹¹. ». Au-delà du traitement plastique des accessoires, le designer cherche également à les rendre ergonomiques, en les adaptant à la morphologie du corps. Patrick Veillet travaille également en collaboration avec des paléontologues, afin de reconstruire les figures animales ou végétales, qui seraient à l'origine de ses objets, avec la volonté de donner vie à ces créatures imaginaires. A travers cette démarche, il s'agit également de prendre le processus de création à rebours, en déduisant la morphologie des êtres qui se cachent derrière les structures osseuses. Adoptant une manière de faire proche des mécanismes naturels, le designer commence par construire l'intérieur de l'objet, avant de le compléter par strates, en ajoutant les éléments nécessaires à sa protection :

¹⁸⁹ Chapitre IX, « Étude de la nature », trad. A. Vera, 1863, in *Philosophie de la nature de Hegel*, tome 1, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, pp. 139-140

¹⁹⁰ F. Dagognet, 1988, *Le vivant*, Paris, Bordas, p. 32.

¹⁹¹ Antigone Schilling, « Créations made in France », in *Cosmétique Magazine*, n°35/mars 2003, p. 68.

« Par ce travail, il désire par exemple reconstituer l'enveloppe musculaire et cutanée de son épine dorsale afin de retrouver les traits d'une éventuelle créature issue d'une nouvelle mythologie¹⁹². ».

Cette manière de faire est proche de celle du paléontologue français Georges Cuvier (1769-1832), qui prétendait être capable de rebâtir la charpente animale à partir d'un seul fragment. De nouveau, les connections entre la partie et l'ensemble sont à l'œuvre. Cuvier envisage l'organisme comme une vaste machine, dont chaque constituant possède une place précise au sein du système clos. Il se hasarde à reconstruire la morphologie de l'animal, en sculptant sa forme, grâce aux parties molles qui complètent le squelette. Le paléontologue décrit l'apprentissage de cette méthode complexe de transcription d'une forme à partir du fragment :

« Antiquaire d'une espèce nouvelle, il m'a fallu apprendre à déchiffre et à restaurer ces monuments, à reconnoître et à rapprocher dans leur ordre primitif les fragmens épars et mutilés dont ils se composent ; à reconstruire les êtres antiques auxquels ces fragmens appartenoient ; [...] : art presque inconnu, et qui supposoit une science à peine effleurée auparavant, celle des lois qui président aux coexistences des formes des diverses parties dans les êtres organisée¹⁹³. ».

Ce terme d'« antiquaire » semble bien approprié à une telle démarche, car c'est en usant des traces du passé, que Georges Cuvier tente de déduire la forme de l'animal disparu. Les reconstructions ainsi produites restent purement spéculatives. Le raisonnement de Cuvier se base sur deux principes fondamentaux, la « corrélation des caractères¹⁹⁴ » et les « conditions d'existence. Le premier traduit les liens internes à l'ossature animale, c'est-à-dire la subordination de certains morceaux du squelette des vertébrés par rapport à l'ensemble ; tandis que le second cherche à montrer l'adaptabilité des organes en

¹⁹² E. Navarra, J. Ranc dir., 2000, *Le corps mutant*, Paris, Galerie Enrico Navarra, p. 188.

¹⁹³ « Discours préliminaire », in G. Cuvier, 1812, *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, tome 1^{er}, Paris, Deterville Libraire, p. 1.

¹⁹⁴ Cf. C. Cohen, 2011, *La méthode de Zadig : la trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, pp. 118-120.

réponse à des besoins et des instincts vitaux. Il existe, en effet, des relations d'interdépendances entre les parties de l'animal. Dans le cinquième mémoire du tome 3^e des *Recherches sur les ossements fossiles de Quadrupèdes* (1812), Georges Cuvier essaye de reconstituer la colonne vertébrale du *palæotherium*, à partir de fragments de vertèbres. Il identifie chacun des morceaux appartenant à l'animal, dont voici un exemple :

« (...) Quoique je n'aye jamais trouvé tous les os du tarse de la grande espèce de mes animaux, réunis dans le même morceau, j'ai cependant tellement réussi à les rapprocher, que je crois connoître la forme de son pied de derrière, aussi bien que celle de quelque espèce vivante que ce soit. »¹⁹⁵.

La méthode de Cuvier fut fortement décriée à partir du XIX^e siècle, (notamment cette idée de dépendance des différentes parties du squelette les unes par rapport aux autres). Même si son raisonnement se rapporte à une pensée fixiste des formes animales et comporte des failles selon le point de vue scientifique, il peut trouver des résonances intéressantes dans le domaine des Arts Plastiques. Comme nous l'avons observé dans la fabrique d'accessoires mise en place par Patrick Veillet, les processus de reconstruction génèrent des formes nouvelles et permettent de donner corps à des créatures conçues à partir d'ossatures imaginaires. L'exploitation des structures animales et le détournement des mécanismes naturels permettent d'obtenir des objets situés à la frontière de l'investigation scientifique et de la création plastique.

¹⁹⁵ « Cinquième mémoire, *Vertèbres et côtes isolées* », in G. Cuvier, 1812, *Recherches sur les ossements fossiles de Quadrupèdes*, tome 3^e, Paris, Deterville Libraire, p. 8.

2.2. Détournement du savoir-faire des animaux constructeurs

2.2.1. L'artiste en maître d'œuvre de la fabrication animale

Les artistes ne cessent d'explorer les possibilités plastiques et créatrices des insectes, les utilisant comme support ou artisans de leurs œuvres d'art. Le savoir-faire animal est alors détourné à des fins esthétiques. Seules l'observation attentive et la compréhension des mécanismes de fonctionnement des espèces offrent la possibilité de reprendre un processus, pour en tirer le déroulement particulier d'un protocole de création. Pourquoi faire usage de ce terme particulier de « protocole » ? Tout simplement parce que les techniques de bâtisseurs, de fins stratèges et de survie des insectes sont utilisées dans un but esthétique. L'artiste se place ainsi dans une posture extrêmement proche de celle d'un scientifique. Il met en place un système de production, qu'il orchestre, mais dont le succès est assuré par les réactions de l'animal. Le concepteur fait donc usage d'un modèle, d'un dispositif ou d'un système qu'il emprunte à la nature. Par une conversion ingénieuse, il adapte le procédé naturel à la production de son œuvre.

Les relations entre l'homme et l'animal sont assez complexes, car elles placent rarement ces deux êtres sur un pied d'égalité. Elles produisent au contraire des liens de subordination, de dominants et de dominés. La domestication de l'animal s'effectue par un contrôle plus ou moins important ; on retrouve d'ailleurs ce type de fonctionnement de groupe ou d'individus sous autorité chez certaines espèces, comme c'est le cas en ce qui concerne les singes bonobo. Le mâle dominant exerce son ascendant sur les membres du clan, créant parfois des rapports conflictuels. La production d'objets caractéristiques, qui fait appel à l'animal apporte une dimension supplémentaire dans l'échange entre l'homme et la bête. L'artiste et le designer ne s'érigent pas en dominateurs. Ils ne souhaitent pas exercer une supériorité sur l'animal, mais simplement montrer qu'il est possible de détourner

des savoir-faire relatifs aux êtres vivants, pour fabriquer des objets et œuvres d'art prégnants, prolongeant la nature. L'animal doit certes s'adapter à la direction qui lui est proposée, mais cette expérience s'effectue toujours avec une considération pour le talent de bâtisseur et l'ingéniosité dont il fait preuve.

Le *honeycomb vase* (« vase nid d'abeilles », "made by bees", 2007)¹⁹⁶ du designer hollandais Tomàs Gabzdil (Studio Libertiny, Rotterdam), utilise le savoir-faire des abeilles, pour l'élaboration d'un vase.



Image 32 : Studio Libertiny, *Honeycomb vase*, 2007

La pièce, très organique a été produite par environ quarante mille insectes. Tomàs Gabzdil construit une ruche en forme de vase, que les abeilles colonisent. Elles fabriquent ensuite des alvéoles épousant entièrement la forme existante. Le

¹⁹⁶ Pièce éditée par Droog design.

designer qualifie cette technique particulière, de « prototypage lent¹⁹⁷ », une façon ironique de comparer ce processus entièrement naturel, avec le prototypage rapide, qui permet une production et donc une consommation rapide de l'objet. Ici, c'est la cire en tant que matière vulnérable et éphémère qui intéresse Tomàs Gabzdil. Il cherche à attirer l'attention du consommateur, accaparé par l'artifice de la production de masse, pour lui montrer qu'il est possible de créer des pièces d'exception, en utilisant des techniques naturelles, sans aucune intervention industrielle.

Précisons ce que sont ces méthodes dévolues à une production de pointe : les procédés de prototypage rapide¹⁹⁸, comme la stéréolithographie ou le frittage¹⁹⁹ permettent de matérialiser un objet presque immédiatement, grâce à l'utilisation de logiciels de CAO (Conception Assistée par Ordinateur), qui transcrivent concrètement la forme et la structure en trois dimensions. Le prototypage rapide « [...] signifie littéralement "fabrication rapide de modèles et prototypes" et désigne différents procédés permettant de restituer physiquement des objets 3D, décrits par leurs données CAO, sans outillage et dans un temps beaucoup plus court que par les techniques classiques. »²⁰⁰. Ces procédés offrent donc la possibilité de diminuer considérablement les temps de production et accélèrent la mise sur le marché d'un produit nouveau. Les artistes et designers se sont rapidement intéressés aux techniques de prototypage rapide, car elles donnent une grande liberté dans la réalisation des formes et permettent notamment de « [...] produire des structures composites, des cavités et inclusions qui ne pourraient être produites par des procédés industriels traditionnels. »²⁰¹. La collection de mobilier *Solid* (2004) imaginée par le designer français Patrick Jouin est un bel exemple de pièces conçues selon les principes de prototypage

¹⁹⁷ « Slow prototyping »

¹⁹⁸ Les procédés de prototypage rapide ont d'abord été exploités par l'industrie et notamment les domaines de l'aéronautique, de l'automobile ou de l'armement.

¹⁹⁹ Ces techniques procèdent par ajout progressif de matière, strate par strate.

²⁰⁰ A. Bernard, G. Taillandier, 1998, *Le prototypage rapide*, Paris, Hermès, p. 16.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

rapide²⁰². Le tabouret *SI*, est réalisé en frittage de poudre, « [...] : son aspect évoque l'os spongieux dont les lamelles osseuses seraient disposées autour de cavités. »²⁰³.



Image 33 : Patrick Jouin, *Solid Stool*, frittage de poudre, 2004.

Ce processus d'élaboration de l'archétype s'éloigne de l'ouvrage besogneux des abeilles, qui pour optimiser la construction de leurs loges doivent trouver une forme reproductible à l'identique, ne laissant aucun vide et qui permette de contenir le plus de matière possible. Tomàs Gabzdil utilise donc cette expression de « prototypage lent », pour qualifier la méthode très artisanale utilisée par les

²⁰² Dans le premier cas, le volume est élaboré peu à peu, par la juxtaposition de minces couches horizontales : un rayon laser dirigé par le logiciel de CAO trace la forme de la pièce dans un bain de résine liquide, provoquant sa polymérisation. À la fin du processus, l'objet est extrait de sa matrice fluide. Le principe du frittage de poudre est le même ; sauf que dans ce cas-ci, le rayon laser opère sur une poudre polyamide, qui se solidifie après son passage.

²⁰³ V. Guillaume, A. Pacquement, A. Seban, 2010, *Patrick Jouin*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, p. 53.

abeilles, qui s'oppose à l'idée d'une production rapide ; puisque la fabrication du *honeycomb vase* est totalement soumise au temps d'élaboration employé par l'insecte. Peu importe finalement le délai entrant en compte dans la création de cet objet organique. Ici, il me semble évident de dire qu'on se trouve bien en face d'un prototype au sens de forme première, archétype²⁰⁴, qui gardera son statut d'objet unique et singulier. En effet, chaque fois qu'un vase est produit, la structure varie légèrement, des protubérances se dessinent. Les abeilles suivent un schéma de construction, mais ne reproduisent jamais la même architecture, si on la considère dans sa globalité. Chaque exemplaire de vase élaboré par les abeilles constitue une œuvre-prototype, car ses qualités intrinsèques dépendent du travail effectué par la colonie d'insectes, travail qui sera à chaque fois différent. Il marque donc la substance de l'objet, ce qui lui donne ces caractéristiques propres.

Les abeilles construisent méticuleusement leurs alvéoles, cellules des gâteaux de cire, qui représentent des formes parfaitement équilibrées. Ces cavités géométriques résultent du travail de plusieurs individus, qui interviennent successivement dans les étapes de fabrication, selon les besoins imposés par le fonctionnement interne de la ruche. La coordination des tâches est donc un facteur fondamental dans l'organisation de l'essaim, qui marque l'appartenance de l'abeille au groupe des « insectes sociaux ». La forme des alvéoles, leur parfaite adaptabilité à la construction des rayons suscite l'admiration et les questionnements des scientifiques et notamment des entomologistes. Ainsi, le naturaliste français René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683-1757) consacre une partie de ses *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes* (1734-1742)²⁰⁵, à l'étude des abeilles. Il évoque alors la prodigieuse structure des gâteaux de cire :

« Tout y paraît disposé avec tant de symétrie et tout y paraît si bien fini, qu'à la première inspection on est tenté de les regarder comme le chef-d'œuvre de

²⁰⁴ Le terme « prototype » provient du grec ancien *prôtótypos*, qui caractérise la forme originelle, idéale. Peu à peu, le sens du mot évolue vers la notion de modèle, c'est-à-dire, un élément qui va être produit en série, décliné.

²⁰⁵ Ces ouvrages sont parus successivement en douze tomes.

l'industrie des insectes : on les mettrait même volontiers en parallèle avec ce que les plus adroits de nos ouvriers savent exécuter de plus difficile [...]. [...], la géométrie semble avoir donné le dessein de tout l'ouvrage et en avoir conduit l'exécution. »²⁰⁶.

À mon sens, le fait d'utiliser ces insectes pour donner vie à une sculpture, œuvre utilitaire est intéressante, parce qu'elle fait entrer en compte ces caractéristiques communautaires, qui maintiennent la cohésion de la colonie. De la même manière, elles vont assurer la cohérence de l'objet et par extension, matérialiser les attentes du designer. Exécutant les travaux qui répondent aux nécessités immédiates de son existence, l'abeille procède comme elle le ferait dans une ruche ; ignorant que sa besogne est dévolue à la réalisation d'une œuvre d'art. La structure du *honeycomb vase* reste extrêmement fragile par rapport à l'usage qu'on lui donne. C'est dans cette tension entre sa fonction, qui demande une certaine solidité et sa qualité d'objet naturel, organique ; mais vulnérable (comme le sont parfois les œuvre de la nature : akènes qui se désagrègent en un souffle, coquillages broyés par la force des vagues ou œufs qui se brisent en tombant du nid) qu'est condensée toute la beauté et la charge expressive de l'œuvre.

Le choix du vase en tant que pièce fonctionnelle provient d'une volonté de former un cycle : les fleurs qui ont nourri les abeilles et contribuées à la qualité de la cire sont contenues par le vase ainsi construit. En effet, la qualité de la cire secrétée par les « glandes cirières » situées sur l'abdomen de l'abeille dépend de l'alimentation en pollen chez le jeune individu ; Les ouvrières sont à même de produire cette substance, quelques jours après leur éclosion et leur extraction hors des alvéoles. La cire se dégage sous la forme de feuillets, que les abeilles

²⁰⁶ A. Ferchault de Réaumur, 1741, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, tome X, Paris, Imprimerie Royale, pp. 3-4.

« Tout y paroît difpofé avec tant de fymmétrie & tout y paroît si bien fini, qu'à la première infpection on eft tenté de les regarder comme le chef-d'œuvre de l'industrie des infectes : on les mettroit même volontiers en parallèle avec ce que les plus adroits de nos ouvriers favent exécuter de plus difficile [...]. [...], la géométrie femble avoir donné le deffein de tout l'ouvrage & en avoir conduit l'exécution. ».

vont pétrir avec leurs mandibules, afin de lui donner une consistance pâteuse. Cette substance est utilisée comme enduit de colmatage, opercule ou matériau de construction.

Le *honeycomb vase*, pièce exceptionnelle entraîne une réflexion sur la pertinence des modes de production et de fabrication utilisés par l'homme. Tomàs Gabzdil élabore une méthode de fabrication, en détournant les procédés inhérents à l'apiculture, habituellement utilisés pour la production de miel, la récolte de gelée royale, de propolis²⁰⁷, de cire ou de pollen qui entrent dans la composition de divers produits, notamment des cosmétiques. La gelée royale est une substance élaborée par les abeilles ouvrières, qui sert à nourrir les larves de la ruche, ainsi que la reine. La colonie d'abeille est une micro-société qui possède son fonctionnement propre, parfois brutal. Les seuls mâles de la communauté sont les faux-bourdons. Leur unique fonction est celle de reproducteurs, destinés à féconder les jeunes reines. Ils meurent peu de temps après l'accouplement ; tandis que les autres faux-bourdons, devenus inutiles au sein de la colonie, sont chassés de la ruche. Sans aucun moyen pour se nourrir, ils s'affaiblissent, puis disparaissent. La communauté que constituent les abeilles repose donc sur le travail effectué par chaque insecte. L'inefficacité des faux-bourdons, qui ne peuvent prélever le nectar et le pollen, ni même produire de cire ou de gelée royale les condamne au rejet.

Les matériaux naturels sont souvent un parti pris par le créateur, afin de mettre en lumière l'intérêt des propriétés extraites de la nature. Cette question est intéressante, car elle présente l'objet comme un ensemble cohérent. L'emprise qu'il exerce sur le spectateur ou sur l'utilisateur ne peut être effective que si matière, processus et forme sont étroitement liées. Le choix d'exemples provenant à la fois du terrain des arts plastiques et des arts appliqués prouve bien que cette

²⁰⁷ La propolis est une matière constituée de résine et de gomme que les abeilles prélèvent sur les écorces et les bourgeons de certains végétaux. Transformés par leurs soins, la substance antiseptique possède de nombreuses fonctions, notamment celle de colle et d'enduit destinés à solidifier les parties les plus fragiles de la ruche et à désinfecter les différentes cellules.

question voyage d'une discipline à une autre, les problématiques se recoupant nécessairement. Les objets d'art ou de design agissent comme des catalyseurs. Ce sentiment est renforcé par la présence de la nature évoquée, représentée ou effective. Cette implication se manifeste par le truchement de la matière entièrement naturelle ou mélangée à d'autres matériaux, mais aussi par la transcription de formes ou de processus naturels dans l'objet. La pièce design entraîne un impact supplémentaire, puisqu'elle permet, de manière subtile, d'insinuer l'image de la nature et de sa relation avec l'homme dans les éléments utilitaires. L'objet diffuse alors tout un vocabulaire emprunté à la nature, facilement compréhensible.

Les matières animales possèdent des propriétés étonnantes, comme celles de colle, de fibres textiles, d'enduit ou de ciment. Certaines espèces d'arthropodes notamment sont capables de construire des structures solides, grâce à des substances liantes qu'ils secrètent. Ainsi, l'araignée produit des fils de soie, dont les fonctions sont multiples, toiles, nids ou cocons enfermant leurs œufs. Ses ouvrages dépassent le travail des plus habiles tisserandes. L'agencement de la toile constitue un modèle architectonique, qui peut être dérivé et employé à des fins artistiques.

2.2.2. La soie, une matière plastique

Beaucoup d'animaux producteurs de soie appartiennent à la classe des arthropodes, invertébrés équipés d'exosquelettes et d'appendices articulés. Parmi ceux-ci, l'araignée est dotée de glandes séricigènes, qui élaborent la soie. Les fils produits par ces organes ne sont pas de même nature, ils sont adaptés aux usages que leur destine l'animal. Lorsqu'il tisse sa toile, par exemple, les brins servant à poser la trame de la structure sèchent au contact de l'air, quand ils sont extraits des filières. En revanche, les fils employés pour former des cercles conservent une viscosité, afin de pouvoir se souder aux rayons. Les caractéristiques adhésives de

la matière permettent à la toile de garder une certaine souplesse. La fonction du fil visqueux est aussi d'engluer les proies de l'araignée, qui se risquent à pénétrer sur son territoire.

La toile est un remarquable entrelacement de fils, composition harmonieuse finement tissée, décrite par le zoologue Émile Blanchard (1819-1900), dans une communication réalisée à la Sorbonne :

« L'araignée qui va commencer à construire sa toile, tend un fil transversal entre deux branches ; elle dispose intérieurement d'autres fils, comme si l'on traçait un cadre. Du fil horizontal, elle fait descendre un fil vertical, puis le centre étant ainsi déterminé, elle tend des rayons. Les rayons tendus, elle dévide alors un autre fil et forme ces cercles concentriques, si réguliers, si admirablement disposés. »²⁰⁸.

La description du processus de fabrication de la toile donne une image de l'aranéide, qui est celle d'un architecte, d'un bâtisseur. L'araignée semble programmée pour tracer cette structure, qui lui permet de capturer ses proies. Poussée par ses instincts de survie, de protection, de prédateur, elle déploie ses talents de tisseuses, dont l'homme ne peut être qu'admiratif. Ces édifices, sublimés par la lumière, par les changements de temps s'ourlent de gouttelettes aux premières rosées du matin. L'observation attentive de tels ouvrages ne dévoile pas seulement leurs qualités architecturales, elle révèle aussi un potentiel ornemental, la délicatesse d'une pièce d'orfèvrerie.

Ces valeurs n'ont pas échappé à l'œil esthète de l'artiste française Marie-Ange Guilleminot, qui en a fait le thème d'une de ses œuvres, intitulée *Hamac* (1999).

²⁰⁸ É. Blanchard, « de la production de la soie et de quelques autres matières textiles fournies par les animaux », in E. Menault, A. Boillot, 1865, *Le mouvement scientifique pendant l'année 1865*, Paris, Librairie Académique Didier et C^{ie} Libraires-éditeurs, pp. 97-117.



Image 34 : Marie-Ange Guilleminot, Mylène Salvador-Ros
Hamac, 1999, dentelle.

Tout commence avec un projet lancé par la délégation aux Arts Plastiques et le Ministère de la culture et de la communication de l'Ardèche ; l'idée étant de confronter les talents d'un artiste à ceux d'un artisan. Marie-Ange Guilleminot souhaite alors travailler autour de la toile d'araignée, pas seulement en tant qu'objet fini, mais aussi, en s'attachant aux particularités du fil de soie. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la matière est produite par des glandes séricigènes situées sur le ventre de l'araignée, elle est extraite de protubérances allongées, appelées « filières ». Lorsque l'araignée souhaite tisser une nouvelle toile, elle se livre au recyclage : elle avale les brins de l'ancien ouvrage, afin de recueillir les glucides et acides aminés²⁰⁹ présents dans la soie. Ces substances lui permettront de produire de nouveaux fils. L'arthropode possède donc une

²⁰⁹ Ceux-ci proviennent de la digestion des proies dévorées par l'araignée.

véritable machinerie interne, réserve de soie liquide qu'elle doit maintenir pleine ou tout au moins raisonnablement approvisionnée.

Dans ce mécanisme de fabrication parfaitement agencé, l'intérêt de Marie-Ange Guilleminot se porte sur l'extrême résistance de la soie. Au même moment, des chercheurs américains œuvrant pour l'armée étudient la structure du fil d'une espèce particulière d'araignée de Madagascar, appartenant au groupe des Néphiles, dont la soie est particulièrement solide. Sa spécificité réside également dans la variation de teintes dorées que prend son fil, d'où son appellation de *Golden orb spider* (« Araignée orbe d'or »). A partir de ces investigations, les experts en textiles intelligents veulent élaborer une matière équivalente, qui entrerait dans la composition de gilets pare-balles, de vêtements de protection, de câbles de construction ou de fils à usage médical. Ce matériau pourrait alors remplacer le kevlar, qui pose un certain nombre de problèmes, comme sa faible résistance au feu, l'amenuisement de ses propriétés en cas de contact avec l'eau et le dégagement de produits toxiques lors de sa fabrication.

Dans le même ordre d'idées, la biologiste américaine Janine M. Benyus évoque les observations faites par Christopher Viney, chercheur à l'université de Washington, sur une araignée orbitèle dorée (*Nephila clavipes*) baptisée Tiny. Un dispositif permet d'extraire progressivement la soie de l'arthropode, sans le blesser : une fois le fil tiré, il s'enroule lentement sur un cylindre, actionné par un moteur. Ses études sont faites dans le but d'« industrialiser le processus » inhérent à la production d'un matériau identique à la soie de l'araignée. Comme le fait remarquer Janine M. Benyus, en parlant du brin extrudé dans les filières de l'arthropode :

« Une once de fil de trame est cinq fois plus résistante qu'une once d'acier, et comparé au Kevlar (...), il est bien plus solide, car capable d'absorber un impact cinq fois plus fort sans casser. »²¹⁰.

Pour Marie-Ange Guilleminot, il s'agit en quelque sorte de prendre le contre-pied de ces recherches, où seule la matière produite par l'araignée est exploitée à des fins scientifiques et industrielles. Hors de ces considérations, l'ouvrage, en lui-même, la fameuse toile, par sa simple beauté vaut qu'on s'y intéresse. Pour élaborer son *Hamac*, l'artiste travaille avec la dentellière Mylène Salvador-Ros²¹¹, qui réalise un échantillon de 32 cm de diamètre, dont le motif est la juxtaposition de toiles d'araignée. Utilisant la technique de la dentelle aux fuseaux, elle invente un nœud spécifique, qui renforce la singularité de l'œuvre. Mylène Salvador-Ros emploie des fils de soie grège, extrêmement fins et légers, dotés d'une grande élasticité ; Ces matériaux demandent donc une maîtrise importante de la technique, notamment à cause de la ténuité du fil et de sa tendance à se distendre. Ici, on se trouve face à une véritable transposition du travail de l'araignée, remplacé par la technique de la dentelle. L'idée est d'adapter l'ouvrage de l'arthropode à une production artisanale. Mylène Salvador-Ros se substitue à l'animal tisserand, ses mains devenant les pattes articulées, qui manipulent les fuseaux. Elle forme des liens délicats, qui maintiennent la structure de l'ouvrage.

Ainsi, la figure de la dentellière entremêlée à celle de l'araignée est à l'image de l'histoire d'Arachné contée par Ovide dans *les métamorphoses*. La jeune femme provoque le courroux d'Athéna, lorsqu'elle remporte le concours de tisseuse qui l'oppose à la déesse. Son ouvrage représentant les amours des dieux de l'Olympe surpasse celui d'Athéna. Prise de rage, elle déchire l'œuvre d'Arachné. Se sentant bafouée, cette dernière se pend ; Cependant Athéna, ressentant une certaine

²¹⁰ J. M. Benyus, C. Sefraoui trad., 2011, *Biomimétisme. Quand la nature inspire des innovations durables*, Paris, Rue de l'Échiquier, p. 184.

²¹¹ Mylène Salvador-Ros possède le titre de meilleur ouvrier de France. Elle est chef d'atelier du Conservatoire de la dentelle de Bayeux et veille à perpétuer ce savoir-faire, en collaborant avec les grandes maisons de la haute-couture française et les artistes contemporains.

compassion transforme la jeune femme en araignée, afin qu'elle puisse continuer à exercer son art :

« [...] à peine touchée par le redoutable poison, les cheveux d'Arachné tombèrent, et avec eux son nez et ses oreilles ; sa tête devient toute petite, et toutes les proportions de son corps diminuent ; à ses flancs se rattachent de grêles doigts au lieu de jambes ; tout le reste n'est qu'un ventre d'où cependant elle laisse échapper du fil ; et, maintenant, araignée, elle tisse, comme jadis, sa toile. »²¹².

Le récit du mythe d'Arachné et notamment de cette transformation de la tisseuse en araignée coïncide avec le travail de Mylène Salvador Ros, où l'artisan se substitue à l'arthropode. Qui sait si la tisseuse ne s'imagine pas être araignée, lorsqu'elle œuvre à son métier ? En donnant naissance à un nœud particulier, dont elle seule possède le secret, la dentellière appose sa marque sur l'ouvrage qu'elle crée, à la manière de l'aranéide, dont les constructions sont reconnaissables. La structure de la toile fait de l'araignée un fin géomètre, qui dessine les points d'appui de la structure avant de la complexifier. Le célèbre entomologiste Jean-Henri Fabre (1823-1915) parle à ce sujet de « l'industrie arachnéenne ». Cette expression prend tout son sens lorsqu'il décrit la structure des morceaux de fils constituant les spirales de la toile des araignées appartenant au genre des *Epeires* :

« Ces fils touchant aux confins du visible et de l'invisible, sont des torsades à tours très serrés, semblables à ces enroulements élastiques que notre industrie prépare avec des fils de laiton. De plus ils sont creux. »²¹³.

La beauté de la toile réside effectivement dans ses reflets, qui trompent le regard, la font apparaître et disparaître selon les variations de lumière. Cette diaphanéité se retrouve dans l'échantillon de toiles composé par Mylène Salvador Ros. À l'instar de l'ouvrage arachnéen, le *Hamac* joue de sa transparence. Pour Marie-Ange Guillemot, ce projet constitue la maquette d'une assise qui

²¹² Ovide, J. Chamonard trad., 1966, *Les métamorphoses*, Paris, Garnier-Frères, livre VI/41-48, p.156.

²¹³ « Les Épeires. Le piège à gluaux », J.-H. Fabre, 1925, *Souvenirs entomologiques. Études sur l'instinct et les mœurs des insectes*, Neuvième série, VIII, Paris, Robert Laffont, p. 726.

viendrait compléter son œuvre *Le paravent* (1997)²¹⁴. En ce sens, les toiles qui structurent le *Hamac* ne sont pas de simples motifs, elles reprennent l'idée de l'accroche, du fil d'ancrage qui permet de suspendre la structure, dans une forme d'encadrement. Le travail de Marie-Ange Guilleminot, dans sa globalité fait appel aux sens, à la sensualité, en convoquant le toucher ou le goût. Le spectateur découvre de nouvelles sensations, grâce aux liens qui se créent entre l'œuvre, l'artiste et lui-même. Ce travail sur l'appréhension des connexions qui nous attachent à l'autre est condensé dans cette phrase du biologiste allemand Jakob von Vexküll (1864-1944) :

« Tout sujet tisse ses relations comme autant de fils d'araignée avec certaines caractéristiques des choses et les entrelace pour faire un réseau qui porte son existence. »²¹⁵.

Dans l'œuvre de Marie-Ange Guilleminot, la toile constitue la métaphore de cette corrélation triangulaire entre l'artiste, le spectateur et l'objet. Bien plus qu'un décor, l'enchevêtrement de fils est un moyen d'exprimer la présence, dans l'espace de ces liens invisibles, qui se nouent progressivement. A l'instar de l'animal, le regardeur ne retient que certains paramètres, qui vont marquer la singularité de son expérience.

Explorant l'univers arachnéen, Jean-Henri Fabre fait également référence au nid de l'*Epeire fasciée*, qui possède l'apparence d'un « aérostat renversé ». Cette construction, proche du cocon est un modèle d'ingéniosité, car l'araignée y place tout le confort nécessaire pour ses œufs. L'objet sert en effet d'écrin à sa progéniture. L'entomologiste a pu observer la manière dont les araignées

²¹⁴ *Le paravent* est une installation, qui prend la forme d'une structure close, composée de panneaux de bois. Ces derniers comportent des ouvertures, dans lesquelles le spectateur peut glisser ses mains et goûter à des sensations particulières sans savoir ce qui se trouve derrière les cloisons.

²¹⁵ J. von Vexküll, P. Müller, 1956, *Mondes animaux et mondes humains*, suivi de *Théorie de la signification*, Hambourg, Gonthier, p. 27.

Dans le monde animal, il existe, pour Vexküll une multitude d'espaces différents et la perception du milieu se produit sous trois aspects spécifiques : « l'espace tactile », « l'espace visuel » et « l'espace olfactif ». Il se produit donc une sélection des objets entourant l'animal, qui va reconnaître certaines choses, celles qui ont une « signification biologique » pour lui.

procèdent, en plaçant certains individus sous cloche. Déployant toute son adresse, l'Epeire utilise différentes techniques. Elle adapte également la matière produite à ces divers procédés : la soie est tantôt blanche, tantôt brune ou rousse. Cette multiplicité est admirée par Fabre, qui cherche à comprendre de quelle manière s'effectuent les changements de substances :

« Ah la merveilleuse fabrique de soieries ! Avec un outillage très simple, toujours le même, pattes postérieures et filière, il s'y fait tour à tour œuvre de cordier, de filateur, de tisserand, de rubanier, de fouleur. Comment l'araignée dirige-t-elle pareille usine ? Comment à sa guise obtient-elle des écheveaux variables de finesse et de coloration ? »²¹⁶.

L'araignée possède une fabuleuse mécanique interne. Affublée de « tubules », elle est capable de contrôler la pression au sortir de ses filières. Ainsi, la nature du fil change selon le débit appliqué : les brins sont alors plus ou moins fins, élastiques ou solides. L'observation des structures animales donne lieu à la constitution d'un vocabulaire architectonique, qui pénètre les constructions humaines. Ces transpositions s'effectuent dans les changements d'échelle et de matériaux. Le projet développé par Marie-Ange Guilleminot, en collaboration avec la dentellière Mylène Salvador-Ros illustre parfaitement cette propension de l'artiste à introduire la construction animale dans les sphères plastiques et domestiques. Le savoir-faire de l'artisan, qui doit également adapter sa manière de procéder au processus de création artistique est utilisé à bon escient ; puisqu'il semble être le seul capable de rivaliser avec le travail de l'araignée, tel que nous le rapporte le mythe d'Arachné. Ainsi, art et artisanat se mêlent et dépassant le stade de la zoomorphie transfigure le travail de l'animal en l'appliquant à l'objet.

²¹⁶ « Les Épeires. Le piège à gluaux », J.-H. Fabre, 1925, *Op. Cit.*, p. 657.

2.2.3. Des modèles architectoniques

Le travail de l'artiste autour de l'architecture animale est un travail d'extraction et de détournement. Dans la nature, les constructions sont réalisées dans un but précis de protection, de prédation, d'abris ou de parade amoureuse. La forme de l'animal est également étudiée, car elle possède des propriétés structurelles extrêmement intéressantes ; ainsi qu'en témoigne les exosquelettes, coquilles, peaux ou carapaces, qui sont de véritables membranes protectrices. Patricia Pérez Rumpler précise que

« Depuis les époques primitives jusqu'à nos jours, l'homme a analysé l'anatomie et la morphologie des animaux en vue d'appliquer ces formes à la fabrication d'instruments, de structures, d'outils ou de machines. Dans l'architecture contemporaine, l'utilisation des formes animales est une pratique connue, voire récurrente ; que ce soit pour marquer le projet d'une certaine symbolique, pour trouver des solutions fonctionnelles ou simplement pour des questions d'ordre esthétique. »²¹⁷.

L'intérêt est donc d'établir un parallèle entre les constructions humaines et les procédés développés par l'animal, pour se prémunir des attaques extérieures. Certaines espèces déploient une habilité sans pareil pour bâtir des édifices, formant une cuirasse autour d'eux. Certains procédés défensifs sont d'ailleurs formés à partir des stratégies animales ; c'est le cas de la « formation en tortue²¹⁸ », dispositif mis au point par l'armée romaine, qui emprunte à la carapace osseuse sa fonction de rempart. Contrairement à la tortue, qui est doté d'un système défensif, dès sa naissance, les larves de phryganes doivent construire elles-mêmes la forteresse qui les préservera des agressions extérieures ; elles construisent donc de minuscules étuis, adaptés à leur morphologie et qui leur permettent de se mouvoir, enserrées dans cet abri. Selon

²¹⁷ A. Bahamón, P. Pérez Rumpler, 2007, *Architecture animale : analogie entre le monde animal et l'architecture contemporaine*, Paris, L'inédite, p. 4.

²¹⁸ Lors d'une bataille, les soldats se positionnent en carré, ceux du premier plan posent leur bouclier sur le sol, face à eux, quant à ceux des lignes suivantes, ils le placent au-dessus de leur tête. En cas d'attaque de front, les combattants sont protégés contre les salves de flèches.

les termes de Jean-Henri Fabre, la seconde paire de pattes de la phrygane, lui permet de « harponner » les matériaux nécessaires à la progression de son fourreau. L'insecte procède en tournant dans son étui pour pouvoir recueillir la matière première, se mettre en appui et coller les fragments collectés. Lorsqu'Hubert Duprat utilise les larves de phryganes dans le but de produire une œuvre d'art, il met en place un protocole scientifique, lui permettant de placer l'insecte dans des conditions particulières, qui recréent un milieu familier. La complexité du processus de construction assisté par l'artiste réside dans la création de conditions spécifiques, afin de déclencher un comportement naturel chez l'animal, qui ne doit pas être gêné par les agissements de l'artiste.

Appartenant à la famille des trichoptères, les larves de phrygane vivent en eau douce et conçoivent leurs architectures protectrices à partir d'éléments qu'elles ramassent dans leur environnement immédiat. Utilisant les grains de sable, les minuscules branchages et les morceaux de coquilles, comme matériaux de construction, les larves de phryganes, justement nommées « porte-bois » ou « porte-faix », en référence aux matières qu'elles transportent, confectionnent ces étuis de protection pour effectuer leur nymphose. À l'aide de leurs glandes salivaires, les insectes secrètent des fils de soie, qui leur servent de colle, pour amalgamer les différents éléments qu'elles choisissent d'ajouter à la structure. Hubert Duprat use tout simplement des talents de bâtisseurs des larves de phryganes, pour produire des pièces ouvragées en métaux et pierres précieuses. Pour se faire, il reproduit les conditions exactes dans lesquelles vivent les phryganes au stade larvaire, c'est-à-dire, dans de l'eau douce, à une certaine température. Il dispose les larves dans un aquarium et substitue les feuilles, le sable et les fragments calcaires par des paillettes d'or, d'opale, d'émeraude, de rubis, de diamants, de turquoises, de lapis-lazuli et de perles.



Image 35 : Hubert Duprat, larves de phrygane, 1993.

Le paradoxe de cet insecte est d'être situé à la frontière du beau et du repoussant, de l'harmonie et du désordre. Cette contradiction se manifeste notamment dans l'édification du fourreau, qui peut être une construction parfaitement équilibrée, tout comme elle possède parfois une apparence chaotique. Comme le mentionne Jean-Henri Fabre, il est difficile d'admettre que des ouvrages aussi différents puissent venir de la même fabrique :

« Ici, c'est l'ordre avec ses beautés, là le désordre avec ses laideurs ; d'une part les délicatesses d'une marqueterie en coquilles, de l'autre les rudesses d'un amas de rondins. Le tout provient néanmoins du même ouvrier. »²¹⁹

En effet, les matériaux utilisés par les larves de phryganes sont tout-à-fait hétéroclites : fragments de roseaux, morceaux d'écorce, coquillages, graines, jonc et tiges creuses. L'artisan use de différentes matières selon les besoins de sa construction et ces transformations sont visibles sur le fourreau, notamment à travers les variations d'échelles des matériaux. La larve de phrygane pratique plusieurs métiers, s'adonnant à l'art du vannier, du charpentier, du maçon ou du marqueteur. Tous appartiennent à la catégorie de l'artisanat, mais ne sont pas

²¹⁹ « La phrygane », J.-H. Fabre, 1925, *Souvenirs entomologiques. Études sur l'instinct et les mœurs des insectes*, Septième série, XX, Paris, Robert Laffont, p. 391.

²¹⁷ *Idem.*

exercés avec les mêmes soins. Dans ses descriptions des mœurs de la phrygane, Fabre évoque ces assemblages, qui sont à la fois disjonctions et connections :

« Entre les deux systèmes, nul degré de transition ; sur le panier du début brusquement se dresse l'extravagant monceau. Si l'on ne trouvait fréquemment les deux genres d'ouvrages superposés, on n'oserait leur accorder origine commune. Seule leur jonction les ramène à l'unité, malgré le disparate. »²²⁰.



Image 36 : Hubert Duprat, série de fourreaux fabriqués par les larves de phrygane, 1993.

Le travail d'Hubert Duprat semble transcender cette répulsion première que nous éprouvons face à l'insecte, capable d'échaffauder de surprenantes pièces d'orfèvrerie. Le transfert s'effectue dans le choix des matériaux précieux, qui modifie l'aspect et la valeur de la construction. Bien sûr, l'insecte adapte sa technique aux matières qui lui sont fournies : les gemmes apportent des touches colorées aux paillettes et brins d'or. L'inégalité se retrouve dans les minuscules

édifices. Quoi qu'il en soit, Hubert Duprat parvient à transfigurer la relation entre l'homme et l'animal, en exploitant la virtuosité de l'un, orchestrée par l'ingéniosité de l'autre. Ne possédant que ces matières précieuses et semi-précieuses, l'insecte s'adapte et fait preuve d'une remarquable maîtrise. Plus encore, l'artiste confère une fonction nouvelle aux étuis tubulaires des larves de Phrygane. À l'instar de joailliers, les insectes composent de superbes bijoux, dont la complexité organique tient aussi à leur petite taille. L'artiste effectue une valorisation de l'acte, du geste, qu'il soit humain ou animal. L'insecte-artisan, orienté d'une façon particulière transforme le fourreau commun en pièce précieuse. La naissance des bijoux est assurée par l'usage que fait l'insecte de ces organes, pattes antérieures et éléments buccaux. D'ailleurs, Fabre, lorsqu'il étudie l'un des fourreaux d'une phrygane qu'il a capturé, attire notre attention sur le fait que l'ouvrage pourrait gagner en propriétés esthétiques, si les matières utilisées étaient mieux adaptés à la construction :

« Tant de peine a pour résultat une sorte de manchon en cordelettes blanches. L'ouvrage est de faible consistance et d'arrangement peu régulier. D'après les manœuvres du constructeurs, j'entrevois que l'édifice ne serait pas dépourvu de mérite si les matériaux s'y prêtaient mieux. »²²¹.

Hubert Duprat, qui connaissait les écrits de Fabre sur les phryganes y a-t-il vu une invitation à sublimer les constructions de ces insectes ? Les capacités d'adaptation de l'animal sont associées à ses talents de constructeur. Non seulement, il donne naissance à de complexes architectures, mais en plus, il les façonne en fonction de sa croissance, élargissant progressivement la partie supérieure du tube, alors que l'arrière, devenant inutile est découpé. L'insecte effectue donc un calibrage de son abri, exactement conçu à l'échelle de ses proportions. Usant d'un phénomène naturel pour le mettre au service de la production d'une œuvre d'art, Hubert Duprat transforme le vocabulaire inhérent à la nature et l'affuble d'occurrences étranges. À travers ce principe développé

²²¹ « La phrygane », J.-H. Fabre, 1925, *Op. Cit.*, p. 394.

par l'artiste les formes naturelles se métamorphosent et dessinent une typologie organique tout-à-fait particulière.

2.3. Bourgeoisements : l'éclosion du motif

2.3.1. Vrilles et enroulements, une esthétique proliférative du végétal

La force vitale de la plante insuffle son dynamisme à l'ornement. A travers une transposition des phases caractéristiques marquant la croissance du végétal, le motif acquiert une existence propre, comme le soulignent ces mots d'Henri Focillon :

« (...) le style ornemental ne se constitue et ne vit comme tel qu'en vertu du développement d'une logique interne, d'une dialectique qui ne vaut que par rapport à elle-même. »²²².

En effet, sous une poussée propre à la plasticité de la matière, l'ornement qui s'inspire des structures végétales semble proliférer à l'image de son modèle, comme on l'observe déjà dans les sculptures du Moyen-Âge. A travers ces débordements physiologiques, le motif envahit le support et lui donne une dynamique nouvelle. Aussi, on s'éloigne d'une conception uniquement décorative de l'ornement, qui ne serait qu'un « habillage » destiné à cacher la véritable nature de la substance masquée. François Dagognet explique la récurrence de cette démarche par une volonté de faire disparaître les couches inférieures d'un objet et de le sublimer à travers un séduisant décor :

« Comment ne pas être frappé par le fait que les Anciens cachaient déjà le matériau brut (...) ? Entendons par là qu'étaient recouverts les nœuds du bois

²²² H. Focillon, 1943, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 14.

ou les veines du marbre. Ils posaient plusieurs couches sur le support, d'abord du plâtre, puis une peinture qui l'ornait. »²²³.

Mais peut-on réduire l'ornement à un leurre ou un simple décor ? Dans sa définition la plus basique l'ornement est ce qui contribue à embellir, à agrémenter, ainsi que le formule lui-même Etienne Souriau. L'ornement est alors désigné comme « élément ajouté », dont les spécificités sont, d'une part, « sa finalité, qui est la promotion esthétique d'une œuvre déjà constituée » ; d'autre part, « son caractère non fonctionnel dans la structure même de l'œuvre²²⁴. ». Or, certaines productions, que nous allons étudier dépassent le rôle accessoire de l'ornement, pour en faire quelque chose de structurant. Selon ce principe, l'ornement peut devenir l'objet lui-même, grâce à la production d'une symbiose parfaite entre le support et son décor, sans aucune distinction, ni hiérarchie. Le motif acquiert des fonctions précises : on peut dire qu'il s'objective, en adoptant des formes concrètes. Dès lors où l'ornement s'approprie les lois de l'organisme, il se métamorphose en un objet autonome possédant ses propres règles.

Le radiateur *Heatwave* (2004) conçu par le designer hollandais Joris Laarman répond à ce principe. Réalisé en béton renforcé de fibre de verre, l'objet est un vaste décor de style gothique, qui se déploie dans l'espace selon les désirs de l'utilisateur. Ici, le créateur déconstruit entièrement la forme classique de la pièce et laisse le décor en devenir le seul constituant. En effet, certains radiateurs fabriqués en fonte, au cours des XIX^e et XX^e siècles sont recouverts, par endroits, de motifs en relief ; mais le décor est comme absorbé dans la masse imposante de l'objet. *Heatwave* remet en cause ces effets, en donnant à l'ornement le rôle de charpente. Élaboré à partir de motifs qui se répètent, le décor semble s'être émancipé, gagnant en épaisseur et en présence. Dans ce projet, la prédominance de la matière va de pair avec le dynamisme ornemental. Cette logique correspond parfaitement aux origines du motif, selon la définition qu'en donne Christine Colin : le terme provient « du bas latin *motivus*, mobile, "ce

²²³ François Dagognet, 1997, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour la connaissance, pp. 66-67.

²²⁴ E. Souriau, *Op. Cit.*, pp. 1163-1164.

qui met en mouvement". »²²⁵. Effectivement, et ceci est encore plus vrai dans le cas d'un motif organique, végétal, l'ornement assure une vitalité de l'objet, dont les variations donnent la sensation de mouvements sous-jacents.



Image 37 : Joris Laarman, radiateur *Heatwave*, 2004.

Dans les *Formules de la beauté architectonique moderne* (1902 à 1912), Henry van de Velde (1863-1957), reprenant les théories de Schopenhauer (1788-1860)²²⁶ explique que c'est au moment où la production s'anime d'un mouvement intérieur, qu'elle atteint la perfection :

²²⁵ C. Colin, 2010, *Question(s) design*, Paris, Flammarion, p. 176.

²²⁶ Notamment, comme le mentionne Henry van de Velde, dans le tome II de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer souligne que le « facteur d'essence artistique » à l'œuvre dans l'architecture se manifeste dans les effets de « pesanteur » et de « résistance » présents à l'intérieur de la construction. En somme, le philosophe insiste sur la nécessité de chaque partie de l'édifice à assurer des fonctions précises, auxquelles leur forme est subordonnée.

« Une création parfaite ne devient belle que dès que la vie a pénétré les matières dont sont constitués ses différents organes, et qu'elle s'y manifeste par des signes perceptibles. »²²⁷.

Cela revient à penser l'ornement dans la fusion qu'il effectue avec la forme, selon un fonctionnement proche de l'organisme. Les directions prises par la ligne donnent la sensation d'une vie latente libérée par la matière. Ainsi que le mentionne Henry van de Velde, les mouvements sont suscités par les ombres et les lumières, qui modulent notre perception. Bien évidemment, ce sont les transformations appliquées à la matière qui produisent ces effets. L'artiste, par l'utilisation de savoir-faire spécifiques, comme la sculpture en bas-relief, dans le cas d'une ornementation architecturale donne à l'œuvre sa valeur esthétique ; c'est-à-dire, cette perfection qui s'exprime dans le mouvement et l'organisation. La valeur esthétique « [...] résulte de ce que les matières de ces œuvres diverses : édifices, objets en bois, métal, en verre, ont été pénétrées par la pensée dramatique de la lutte de la Résistance et de la Pesanteur, par celle de la vie qui résulte des traces que laisse l'outil ou l'outillage mécanique, que l'intelligence et la sensibilité de celui qui le conduit soumettent à une docilité pareille à celle de la main tenant l'outil. »²²⁸.

Dans son rapport avec l'objet design, le motif est assimilé à la forme vivante. Libéré de son rôle d'enveloppe superficielle, recouvrant ou masquant, il devient constitutif, comme on peut l'observer avec *Heatwave*. De plus, le travail effectué par Joris Laarman sur la ligne amplifie l'idée d'un organisme qui se développe dans l'espace domestique. Le fait d'envisager le motif comme un élément architecturant permet d'interroger la relation entre la forme et la fonction, qui semblent ici totalement imbriquées l'une dans l'autre. Grâce à une utilisation des lois propres au monde naturel et en particulier à l'espèce végétale, on comprend que l'ornement et la forme ne constituent qu'un seul et même objet :

²²⁷ H. van de Velde, 1978, *Formules de la beauté architectonique moderne*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, p. 45.

²²⁸ H. van de Velde, 1978, *Op. Cit.*, p. 53.

« L'ornement (...) complète la forme ; il en est le prolongement et nous reconnaissons le sens et la justification de l'ornement dans sa fonction ! Cette fonction consiste à "structurer" la forme, et non à "orner", comme on est tenté de l'accepter communément. Sans l'appui de cette structure, sur laquelle s'adapte la forme comme l'enveloppe d'un tissu flexible sur le châssis ou comme la chair sur les os, la forme tendrait à changer d'aspect ou à s'effondrer tout-à-fait ! »²²⁹.

Le sens premier de l'ornement tend donc à disparaître dans ce cas, au profit d'une utilisation véritablement fonctionnelle du terme. Employer les mécanismes végétaux comme support de l'ornementation fait de cette dernière un objet dynamique. L'ornement, étudié dans le contexte de l'architecture, revêt deux "rôles distincts", décrits par Witold Rybczynski :

« Le premier est de composer une surface avec des motifs et divers autres moyens décoratifs : il s'agit de briser les surfaces des murs vierges ou de conférer une dimension à de grandes pièces. »²³⁰.

Cette fonction se rapporte à la production de seuls aspects décoratifs et donc superflus. En revanche, le second rôle évoqué par l'auteur est proche d'une conception « vitaliste²³¹ » de l'ornement, qui nous semble bien plus pertinente. Au regard de cette réflexion, l'ornement fusionne avec la matière et lui transmet une énergie interne, analogue à celle qui régule la poussée du végétal. Bien qu'elle soit proche des mécanismes régissant la plante en tant qu'organisme, la logique qui préside à ces mouvements ornementaux repose sur l'adéquation entre les propriétés de la matière et la présence du motif. Grâce au travail des matériaux, comme le fer, qui devient flexible sous la main de l'artisan, l'ornement acquiert un statut bien plus complexe que celui de simple décorum qu'on lui attribue si souvent. Lorsqu'elle revêt son apparence définitive, la matière conserve en elle

²²⁹ *Ibid.*, p. 65.

²³⁰ W. Rybczynski, « Homo Ornarens », in M. Eidelberg (dir.), 1998, *Le plaisir de l'objet nouveau : nouveau regard sur les arts décoratifs du XX^e siècle*, Montréal, Flammarion – Musée des arts décoratifs de Montréal, p. 36.

²³¹ Ici, nous faisons notamment référence aux théories de Théodore Jouffroy, exprimées dans son *Cours d'esthétique* (1843), où, ainsi que le remarque Etienne Souriau, il « voit nettement dans la vie une beauté due à la parfaite adaptation des formes à la fonction. ».

cette souplesse inhérente au déploiement de la plante : « Le motif floral d'un portail en fer forgé transforme le métal inerte en de l'organique et du vivant, mais il fait apparaître le portail "comme" s'il était feuillu et léger²³². ». L'utilisation du vocabulaire de la courbe, introduit par l'enroulement, la vrille ou l'ondulation, anime le motif d'une esthétique végétative. Ici, c'est la vivacité des formes qui régit l'expansion de la matière, se développant comme un organisme et structurant le regard porté sur l'architecture. On retrouve le principe du mouvement à l'œuvre dans le motif, qui, tout en restant statique parvient à donner la sensation qu'il s'anime et évolue. Gaston Bachelard évoque avec poésie, la sensualité se dégageant de ces constructions, qui cherchent à exprimer l'impulsion donnée par les mouvements internes de la plante :

« Alors naissent les *fleurs de fer*. C'est de l'extérieur sans doute qu'elles imitent les gloires végétales, mais s'il on suit avec plus de sympathie la parodie de leurs inflexions, on sent qu'elles ont reçu de l'ouvrier, une force végétante intime²³³. ».

Le recours à la plante dans l'ornementation implique une observation, voire une connaissance de ses composantes, afin d'en accentuer les caractéristiques. L'examen du végétal attire l'attention sur ses qualités structurelles, permettant de créer des motifs parfaitement adaptés à l'architecture. Le but recherché n'est pas d'imiter servilement le modèle, mais plutôt de l'adapter à la technique choisie, d'exacerber la vitalité contenue dans la plante ou de prononcer la géométrie de ses caractères. Dans la seconde partie du XIX^e siècle, notamment, de nombreux ouvrages consacrés à l'ornementation puisée dans l'univers végétal sont publiés. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer les plus célèbres, comme *Grammar of Ornament* d'Owen Jones (1856), *La Flore ornementale* de Victor Ruprich-Robert (1866-1876) ou l'article « Flore » d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, extrait du tome 5 du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1868). La plante constitue un creuset de motifs qui tend à

²³² W. Rybczynski, *Op. Cit.*, p. 36.

²³³ G. Bachelard, 1942, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, p. 130.

redynamiser le répertoire des arts décoratifs, selon un traitement approprié de la matière. N'oublions pas que la Révolution Industrielle a entraîné plusieurs bouleversements dans le monde de la création et notamment, la nécessité d'adapter l'ornement aux nouveaux outils de la mécanisation. Certains artistes souhaitaient également tirer un trait sur l'historicisme²³⁴ ambiant, qui faisait ressurgir les formes usées du passé. S'il on excepte les désirs de rentabilités de certains manufacturiers, la volonté des créateurs est d'affirmer le caractère artistique du végétal. Il s'exprime plus particulièrement dans la propension de la plante à se déployer selon divers subterfuges : la vrille en est un bon exemple. Ici, il convient de définir ce qu'est le caractère artistique du végétal.

« Artistique » est un « adjectif tiré au XIX^e siècle du mot d'*artiste* et voulant dire : relatifs aux arts, ayant le caractère d'un art (...). »²³⁵ ; Mais, nous ne pouvons pas nous limiter à ce seul sens. L'artistique employé dans ce contexte précis d'un rapport esthétique à la plante souligne le potentiel vital qui s'exprime au travers d'une mise en forme des matériaux. Transposer plastiquement la croissance et les métamorphoses du végétal permet de convoquer des émotions liées aux convulsions²³⁶ de l'organique. Ainsi l'artistique doit être en mesure de provoquer cette « commotion » définie par François Aubral dans le *Génie de la création* :

« L'objet esthétique devient alors moteur : mouvements en moi-même, mouvements vers l'œuvre, mais aussi mouvements de l'œuvre en moi, mouvements de moi en mal d'œuvre. Et dans cette activité qui dépasse toutes les approches distanciées, réflexives, critiques ou impressionnistes se cache celle autour de laquelle toutes les autres auront le loisir de tourner : l'approche commotionnelle. [...] Monde extérieur à mon monde, l'œuvre

²³⁴ Mouvement artistique qui préconise l'imitation des formes du passé, notamment celles inhérentes au gothique.

²³⁵ E. Souriau, 1990, *Op. Cit.*, p. 185.

²³⁶ Ici, nous faisons référence à la célèbre formule d'André Breton : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas » extrait du récit autobiographique *Nadja* (1928), appartenant à la trilogie de *L'amour fou*.

m'extirpe de moi-même, m'attire à elle, de sorte que j'éprouve avec elle comme un rapport de parenté. »²³⁷.

Cette description de l'auteur concerne le tableau, mais il me semble que nous pouvons l'adapter à la question du motif, en particulier celui qui est utilisé dans la technique du bas-relief. Le végétal sculpté dans la pierre, par exemple s'offre au regard par une légère saillie. La structure de la plante relève alors d'un mélange entre le dessin et les proéminences données par la taille. Le végétal semble alors vouloir se détacher de son support minéral et avance vers l'observateur. On retrouve ces effets dans la construction des motifs Art Nouveau qui prolifèrent à la surface des architectures et plus particulièrement les demeures de l'École de Nancy²³⁸. La flore est utilisée soit pour les qualités plastiques de ses structures, qui se meuvent sur les bâtiments et façonnent leur apparence, soit dans une interprétation beaucoup plus libre où le dynamisme organique impose un style. Dès 1885, dans *La composition décorative*, l'architecte Pierre-Henri Mayeux (1845-1929) préconise l'exploitation de certaines spécificités de la plante, afin d'en renforcer l'aspect global :

« C'est (...) l'allure même des végétaux qui indiquera le sens où l'artiste doit s'engager ; ainsi on accentuera la symétrie et même la rigidité, si la plante l'exprime déjà, ou au contraire la souplesse et la flexibilité si la nature présente cette tendance²³⁹. ».

Dans la conception de Pierre-Henri Mayeux, l'ornement reste somme toute assez classique, avec une pratique, qui prend la forme d'ajouts pour embellir une surface, un objet ou une construction. Par contre, l'ouvrage d'Alfred Keller intitulé *Décor par la plante* (1904) présente un agencement intéressant, puisque son auteur met en parallèle l'étude scientifique de la plante, avec ses

²³⁷ F. Aubral, 1982, *Le génie de la création. Politique esthétique*, Paris, Le Sycomore, p. 20.

²³⁸ Connue sous le nom d'*Alliance provinciale des industries d'art*, l'École de Nancy est fondée en 1901, sous l'égide de l'artiste Émile Gallé. Néanmoins, les premiers signes de cette fédération se manifestent dès 1894, date correspondant à l'Exposition d'art décoratif lorrain à Nancy. Le but de cette fédération est alors de regrouper les industriels et artistes décorateurs, afin d'encourager le renouveau et la propagation de savoir-faire et de pouvoir maintenir la qualité de création dont font preuve les ateliers présents dans diverses régions de France : voir Annexe 4.

²³⁹ H. Mayeux, 1885, *La composition décorative*, Paris, Alcide Picard Editeur, p. 50.

« applications ornementales ». Alfred Keller attire donc notre attention sur la nécessité d'une bonne connaissance de l'anatomie végétale qui augmente la diversité des transcriptions plastiques :

« Si l'on pénètre les secrets innombrables de la végétation, on comprend alors le grand intérêt qui s'attache à la plante. Son étude scientifique serait des plus attrayantes et comme pour l'anatomie du corps humain donnerait une netteté plus grande aux manifestations artistiques qu'elle ferait naître²⁴⁰. ».

Le recueil comporte d'ailleurs de nombreuses illustrations qui étayent les propos de l'auteur et permettent de comprendre la manière dont on passe d'une étude d'après nature, à une transcription en volume ou sur différentes surfaces. Comme le note Eugène Grasset dans l'introduction de *La plante et ses applications ornementales* (1896) : les « (...) formes naturelles ne peuvent être employées que si elles sont modifiées de façon à s'adapter étroitement à la matière dans laquelle elles sont fabriquées²⁴¹. ». Ce sont ces ajustements qui permettent à la plante d'acquérir sa valeur esthétique, révélée par le travail de l'artiste.

À travers le rayonnement, la répétition ou le traitement par symétrie, le végétal utilisé en tant que motif insuffle la vie à l'intérieur des matériaux. Les espèces sont choisies en fonction de leurs spécificités et l'artiste les façonne ensuite selon le rôle qui va leur être attribué dans l'architecture. L'énergie disséminée par la plante apparaît dans les plus petits détails d'un bâtiment, comme on l'observe au sein de la célèbre Villa Maïorelle ou de la Banque Renault (Nancy). Dans ces deux édifices, la monnaie du pape dont les siliques possèdent une forme oblongue et transparente déploie ses feuilles, fleurs et ramifications donnant naissance à des rampes d'escalier, des encadrements de fenêtres ou de porte. La réalisation de l'édifice répond alors au concept de *Gesamtkunstwerk* (ou « œuvre d'art totale »), c'est-à-dire une forme de fusion de tous les arts et de l'enveloppe extérieure de l'architecture avec son espace interne. Ce terme

²⁴⁰ A. Keller, 1904, *Décor par la plante. L'ornement et la végétation. Théorie décorative et application ornementale*, Paris, Ernest Flammarion Éditeur, p. 32.

²⁴¹ E. Grasset dir., 1896, *Motifs d'ornement, plantes et arbres*, Paris, L'Inédite, 2010, p. 6.

apparaît pour la première fois au XIX^e siècle. Il fait référence aux croisements qui s'opèrent dans les œuvres de Richard Wagner (1813-1883), mêlant la musique au drame.

Le mouvement anglais des Arts & Crafts se réapproprie l'idée de l'œuvre d'art totale, selon les préceptes énoncés par John Ruskin et William Morris (1834-1896). Les théories de Ruskin, exposées dans de célèbres ouvrages, tels que *Les Sept Lampes de l'architecture* (1849) ou *The Two Paths* (1859) s'inspirent des corporations du Moyen-Age afin de réunir les savoir-faire propres aux Beaux-Arts et à l'artisanat. En ce sens, chaque détail possède son importance et l'architecture fait œuvre lorsqu'elle est pensée comme un tout, de la construction extérieure aux aménagements intérieurs. Cette désignation trouve donc une résonance dans la conception d'un design global, c'est-à-dire, la prise en considération d'un bâtiment comme un ensemble, dont chaque partie assure le fonctionnement et l'équilibre. La répétition du motif, traité dans diverses matières : le bois, le verre, le tissu ou le fer forgé contribue à accentuer ce sentiment de prolifération végétale dans l'habitat. On assiste alors à une forme d'envahissement contrôlé de la construction. Ceci peut paraître paradoxal, mais l'emprunt des formes naturelles, adaptées à la morphologie de l'édifice génère un ordonnancement des végétaux en train de se déployer. Face à ce traitement ambigu du motif, dont le mouvement hésite entre une organisation apparente et une croissance en proie au hasard, le spectateur est englobé dans une progression logique de la nature à l'artifice et vice et versa.

Ces impressions sont ressenties face au travail d'ornementation réalisé à l'intérieur de la Banque Renault (devenue la Banque Nationale de Paris) et plus particulièrement aux rampes d'escalier fabriquées par l'atelier Majorelle²⁴². Dans

²⁴² Louis Majorelle (1859-1926) est une des figures caractéristiques de l'École de Nancy, il en sera d'ailleurs le vice-président dès sa création en 1901. Son père Auguste possédait une fabrique de meubles et de céramiques. Au départ, Louis Majorelle embrasse le style Rococo perpétué par l'entreprise familiale, mais il se tourne dès 1890 vers la vague naturaliste qui submerge la création. Inspiré par les productions d'Emile Gallé, il conçoit des objets et des meubles, dont le style s'affirme peu à peu. En collaboration avec les frères Daum, il fabrique des piétements et des

ces ferronneries, la force de l'élan organique se manifeste par la création de formes courbes, qui semblent suivre une logique de construction similaire à celle de la plante.



Images 38 : la Banque Nationale de Paris à Nancy, vue extérieure et détails d'une rampe d'escalier à motifs de monnaie du pape.

Les courbes présentent des mouvements ascendants et descendants. Certaines composantes de la monnaie du pape sont stylisées, comme les fleurs en bronze qui agrémentent les sections horizontales du garde-corps. La structure caractéristique des fruits permet d'identifier l'espèce utilisée, dont la forme ressurgit dans les sculptures en relief effectuées sur le limon. Le point d'ancrage

montures en métal pour la fabrication de luminaires. Les Ateliers Majorelle deviennent une référence en matière d'ébénisterie et dans la production de ferronneries.

de la rampe est un enroulement mêlant le bronze au fer forgé, qui rappelle les principes donnés par Alfred Keller sur les « ramifications » :

« La tige sert de trame à la composition décorative. Elle indique les mouvements, détermine par des enroulements, les formes en volutes et crée pour ainsi dire, la forme du rinceau. En même temps, elle affecte des dispositions dont le schéma peut paraître géométrique, mais qu'on retrouve naturellement dans le branchement produit par la réunion de la tige, des rameaux et des ramuscules²⁴³. ».

Les ferronneries, ainsi que les sculptures ornant la pierre sont comme des appendices du bâtiment, qui construisent son enveloppe interne, à l'image du réseau veineux présent sous la peau. L'examen des plus petits détails dévoile l'existence de divers mondes entrelacés, grâce à la manipulation des échelles. L'ornement joue son rôle de structure fonctionnelle, en appareillant l'édifice de vaisseaux contractés et flexibles qui s'épanouissent dans les ferronneries. La tension propre à la vie latente s'exprime dans les mouvements des plantes, dont les tiges s'enroulent, se déploient ou se contractent. Alors que l'extérieur du bâtiment conserve une apparence assez classique, l'intérieur de la Banque Renault est un corps vivant, en proie aux dilatations ornementales. Le travail de transposition des plantes permet d'envisager le motif comme une extension des structures architecturales.

À l'aube du XX^e siècle, s'amorce donc une conception de l'ornement, qui dépasse les seuls intérêts décoratifs. Même si le végétal a été largement utilisé auparavant dans la production de motifs, l'artiste lui confère une dimension beaucoup plus intéressante : il choisit de s'éloigner d'une vision réaliste de la plante, afin d'« interpréter » la nature et de réussir à capturer ce qui émeut en quelque sorte le regard²⁴⁴. L'observation du végétal reste un outil primordial dans l'apprentissage de l'artiste, car une excellente connaissance de la flore lui permet d'élaborer ensuite un style singulier, reposant sur une transposition

²⁴³ A. Keller, *Op. Cit.*, p. 49.

²⁴⁴ Voir l'entretien réalisé avec Valérie Thomas, directrice du Musée de l'École de Nancy, le 2 février 2010 : Annexe 5.

affirmée de l'objet. En ce qui concerne la pratique actuelle des plasticiens et designers, l'ornement est employé de manière à renouer avec une utilisation fonctionnelle du motif. Les liens tissés entre la botanique et l'ornement nous aident à comprendre les mécanismes intervenant dans l'interprétation du modèle.

2.3.2. Nœuds et articulations : transposer les attaches des plantes

Le processus de transposition des mécanismes de développement de la plante à la composition ornementale implique de trouver l'échelle appropriée au motif. Selon une logique proche de celle du vivant, l'ornement doit posséder des proportions adaptées aux dimensions de l'architecture, de l'objet ou du support qu'il anime. Dans le livre I, de son *Cours d'architecture* (1930), Gustave Umbdenstock insiste sur l'importance de ce point, qu'il définit d'abord dans son rapport à l'être humain, en évoquant « *L'échelle relative à l'homme* », puis en la considérant dans ses liens à l'architecture. L'échelle permet de préciser la taille de chaque élément entrant dans l'édification d'un bâtiment : « *Elle règle le rapport des dimensions des parties et de l'ensemble*²⁴⁵. ». Elle participe donc à la création d'une unité dans la construction, au sens que lui donne Viollet-le-Duc : manifester clairement la fonction attribuée à la construction dans son apparence première, c'est-à-dire, celle qui se manifeste immédiatement au regard, de façon naturelle. Il ajoute ensuite :

« La nature n'a pas procédé autrement, et il est plus téméraire de chercher des lois en dehors de celles qu'elle a établies, ou plutôt, de nous soustraire à ces lois, nous qui en faisons partie²⁴⁶. ».

Grâce à l'observation des règles qui régissent la croissance de la plante, l'artiste ornemaniste parvient à élaborer un système de fabrication

²⁴⁵ G. Umbdenstock, 1930, *Cours d'architecture. École Polytechnique*, Volume 1, Paris, Gauthier-Villars et C^{ie} Éditeurs, p. 40.

²⁴⁶ E. E. Viollet-le-Duc, article « Unité », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, tome 9, Paris, V^e A. Morel & C^{ie} Éditeurs, 1870 p. 339.

correspondant à une logique redéfinie pour l'artefact. L'acquisition de connaissances sur la physiologie végétale est une manière d'accéder aux profondeurs de la plante et d'en extraire les formes cachées. L'artiste peut ainsi transformer un élément minuscule, presque anodin, comme le bourgeon en un objet porteur de sens. L'étude de la morphologie végétale attire, par exemple, l'attention sur la manière dont les feuilles sont attachées à la tige. L'observation de ces détails élargit l'éventail de formes existantes et surtout, donne une sorte de légitimité aux structures qui les utilisent, puisqu'elles procèdent d'une transcription de systèmes naturels. Dans un article intitulé *Le mobilier contemporain orné d'après la nature*²⁴⁷, Émile Gallé explique la façon dont l'examen de la plante peut être utilisé dans l'élaboration de meubles reflétant la vie moderne :

« Des types les plus sobres, du simple galbe jusqu'aux riches détails, le décor du meuble contemporain devra refléter la vie²⁴⁸. ».

Ainsi, l'ornement doit communiquer une impression de vitalité, qui ne peut s'exprimer qu'à travers le dynamisme de la croissance. Les différentes parties de la plante sont soumises plusieurs transformations, qui voient s'affirmer certains caractères. Ce qui est intéressant dans l'écrit constitué par l'artiste, c'est qu'il interroge finalement le rapport entre l'origine de la matière, le bois et le modèle qui va la transformer en substance. En effet, certains végétaux sont désignés sous l'appellation de « plantes ligneuses », parce qu'elles sont constituées de lignine, une substance qu'on retrouve dans le bois ; d'ailleurs, le terme « ligneux » provient du latin *lignum*, qui signifie « bois ». On peut alors établir une forme de cohésion entre la nature du matériau et certaines plantes qui en possèdent des composantes. Pour aller plus loin encore dans cette espèce de transfiguration de la substance par l'intervention plastique, prenons le verbe « lignifier », il marque la transformation des cellules végétales, qui se couvrent de lignine. Pourtant, le

²⁴⁷ Paru dans la *Revue des Arts décoratifs*, novembre et décembre 1900 : voir Annexe 6.

²⁴⁸ E. Gallé, « Le mobilier contemporain orné d'après nature », in E. Gallé, Françoise Thérèse Charpentier (préf.), 1908, *Écrits pour l'art. Floriculture – Art décoratif, notices d'exposition (1884-1889)*, Marseille, Éd. Jeanne Laffitte, 1998, p. 240.

modèle choisi par Émile Gallé est la fameuse berce des prés, qui présente une structure à la fois simple et élaborée.



Image 39 : Emile Gallé, Chaise « Berce des prés »,
1902, bois de noyer, peau de chèvre retournée,
collection Musée de l'École de Nancy

L'artiste mentionne de manière plus générale, la cohérence d'un emploi de la plante, en parfaite adéquation avec le bois : « Les formes fournies par les végétaux s'adaptent tout naturellement aux ligneux. Elles sont d'une variété, d'une beauté infinie²⁴⁹. ». Lorsqu'il crée un meuble en prenant la plante comme modèle, l'ébéniste se livre à un processus de de « récréation ». Bien sûr, la matière n'a plus la structure de l'arbre, mais elle revêt une forme proche de son origine ligneuse.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 253.

Ce travail d'ornementation appartenant à un riche passé peut être mis en comparaison avec des pratiques contemporaines et actuelles, comme celle de l'artiste italien Giuseppe Penone. En effet, les transformations inscrites dans la matière végétale sont mises à jour par une pratique sculpturale, qui questionne de nouveau les rapports ténus existant entre la forme et l'ornement. Né en 1947, Giuseppe Penone est l'un des derniers artistes à avoir rejoint le mouvement intitulé *Arte Povera*²⁵⁰. Il entame sa production plastique à la fin des années 60 et se démarque très vite des préoccupations de ses contemporains. Giuseppe Penone interroge les liens entre la nature et l'homme, faisant de la matière végétale, une chair à explorer. L'arbre joue un rôle essentiel dans la création d'un langage plastique conçu à partir des éléments naturels. Dans son œuvre intitulée *Continuera a crescere tranne che in quel punto* (« Il poursuivra sa croissance sauf en ce point », 1968), l'artiste utilise son corps pour contrarier le processus de croissance d'un arbre et faire apparaître la force de la matière végétale. Il se rend dans la forêt de Garessio, son village natal et réalise plusieurs clichés montrant sa main en train de saisir le tronc d'un arbre. Par analogie, il fabrique un moulage de cette main et le place au même endroit que sur l'image. Bien que l'objet en bronze ait entravé la poussée du végétal, la matière a repris le dessus et continue sa progression. Un bourrelet d'écorce est visible à l'endroit où l'arbre est empoigné. Giuseppe Penone suit ces transformations et se rend sur place 10 ans plus tard afin de photographier l'intégration de la main en bronze au cœur du processus naturel. Pour l'artiste :

« (...) L'arbre représente l'idée première et la conception la plus simple de la vitalité, de la culture et de la sculpture. Il représente une forme vivante et fluide. Fluide dans le temps. S'il rencontre un obstacle, il le contourne ou

²⁵⁰ L'expression « *Arte Povera* », (art pauvre) est utilisée pour désigner une exposition qui eut lieu à Gênes en 1967. En Europe, ce mouvement favorise l'utilisation de matériaux considérés autrefois comme non-artistiques. Parmi les artistes qui font partie de ce mouvement, on trouve Joseph Beuys (1921-1986), Mario Merz (Né en 1925), Giulio Paolini (Né en 1940), Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Anselmo et Janis Kounellis (Né en 1936). L'utilisation de matières brutes, telles que la terre, la toile de jute, le verre, le bois, le sable caractérise ce mouvement, en réaction contre le gaspillage perpétré par la société de consommation et face à un type d'art qui la glorifie, le pop art.

alors il englobe l'élément perturbateur, comme il le fait avec les pierres, par exemple. »²⁵¹.



Image 40 : Giuseppe Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*
« Il poursuivra sa croissance sauf en ce point », 1968

L'arbre est un symbole, celui d'une matière sans cesse renouvelée par la production de nouvelles couches qui se superposent aux précédentes, sous l'action du cambium²⁵². La croissance du végétal est donc gravée au cœur même de sa chair. À partir d'éléments débités tels que la poutre ou le tronc, Giuseppe Penone parvient à retrouver la forme originelle de l'arbre. Dans ce cas précis, on se situe presque face à un procédé inverse : puisque l'artiste creuse la matière transformée, le bois, afin de faire apparaître sa structure première ; alors que le

²⁵¹ F. Jaunin, G. Penone, 2012, *Giuseppe Penone. Le regard tactile*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, p. 33.

²⁵² Le cambium est une couche de tissus végétaux se situant entre l'écorce et le bois. On le retrouve également dans les tiges et les racines de certaines plantes.

travail de l'ébéniste est de façonner le bois pour lui donner une forme choisie. Les images qui montrent l'artiste en train de se livrer à ce minutieux travail d'enlèvement de matière évoquent la pratique d'une dissection, mais loin de la froideur d'une opération chirurgicale. Il s'agit, en quelque sorte de procéder à un effeuillage, à une mise à nu de la « mémoire » imprimée à l'intérieur de l'arbre. D'ailleurs, dans les entretiens qu'il réalise avec Françoise Jaunin, Giuseppe Penone explique très bien ce processus de révélation :

« C'est l'émerveillement de découvrir qu'à l'intérieur d'une table, par exemple, il y a une autre forme que celle que l'on voit. Et qui révèle l'histoire de l'arbre. L'état primitif de la matière. »²⁵³.

Ce processus mis à jour dans *l'Arbre écorché* de 1969 et qui ne cesse de se présenter sous d'autres formes, telle que celle du *Cedro di Versailles* (Cèdre de Versailles, 2002-2003).

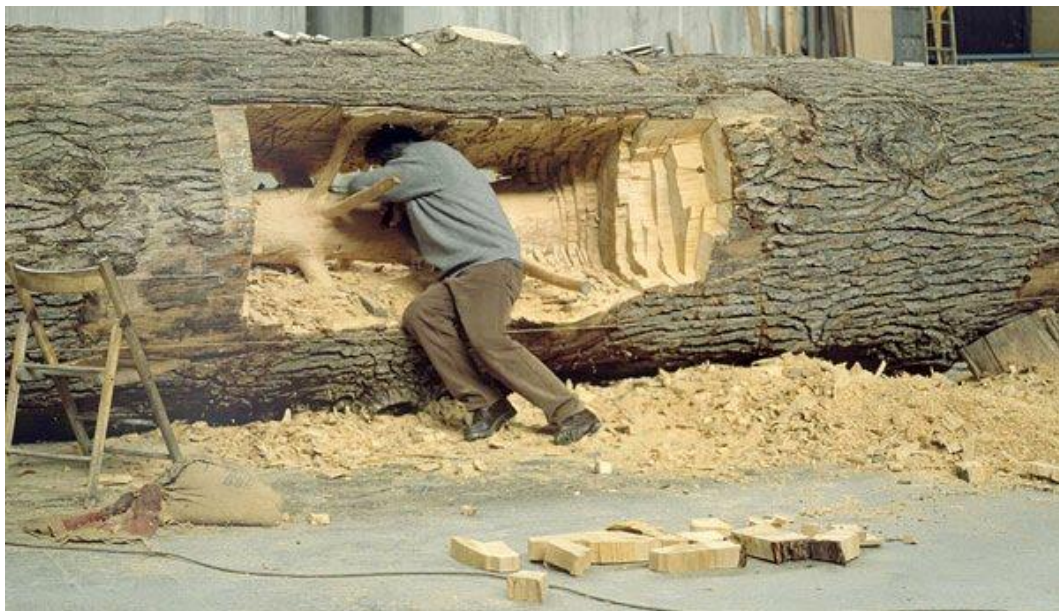


Image 41 : Giuseppe Penone, *Cedro di Versailles* (Cèdre de Versailles), 2002-2003

²⁵³ F. Jaunin, G. Penone, 2012, *Le regard tactile*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, p. 36.

Ce retour aux origines marque le caractère vivant, transitif de l'arbre, qui pour l'artiste est un être à part entière, conservant les traces du passé au cœur de sa structure :

« (...), l'arbre représente l'idée première et la conception la plus simple de la vitalité, de la culture et de la sculpture. Il représente une forme vivante et fluide. Fluide dans le temps. »²⁵⁴.

Cette spécificité peut également apparaître dans le décor conçu par l'ébéniste et plus particulièrement dans l'élaboration d'un motif reprenant le fonctionnement d'un végétal. L'accumulation des strates ligneuses marque l'évolution progressive de l'arbre, construit en tant que matière vivante : « C'est par le nombre des couches concentriques du tissu ligneux que l'on peut approximativement reconnaître l'âge de l'arbre auquel elles ont appartenu. »²⁵⁵. Une coupe transversale du tronc permet d'en révéler les cernes.

La confrontation entre le travail de Giuseppe Penone et les réflexions faites par Émile Gallé dans le but de concevoir un meuble qui soit une structure vivante permet de reconsidérer la question de l'ornement. La transposition de la plante dans la conception de meubles induit la prise en compte de l'organographie végétale, ce qui suppose de détailler le végétal selon l'ensemble de ses constituants. Dans le texte produit par Émile Gallé, les nœuds et articulations de la plante sont employés afin d'organiser l'agencement du mobilier. Comme nous l'avons souligné précédemment, l'artiste se réfère à une espèce spécifique, l'*Heraclaeum*, appartenant à la famille des ombellifères, dont les inflorescences composent un agencement remarquable. Cette structuration si particulière transmet à l'artiste les outils nécessaires à l'élaboration d'un style affirmé, qui fait de son œuvre un objet vivant. Chaque variété de plante possède un profil singulier. La tige peut être creuse, spongieuse ou pleine et présenter des sillons. Gallé conseille justement de se servir des différentes structures végétales observée dans la nature, pour déterminer l'aspect des différentes pièces du

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵⁵ Ed. Grimard, 1865, *La plante, botanique simplifiée. Organographie – géographie botanique*, Paris, J. Hetzel Éditeurs, p. 99.

meuble et fournir une cohésion à l'ensemble. Ainsi, la tige robuste composant la grande berce du Caucase peut faire figure de piètement, de colonne ou de consoles. Selon une démarche proche, l'architecte nancéen Émile André (1871-1933) réalise un *Guéridon aux ombelles* en acajou et marqueteries de bois, dont les pieds moulurés s'étirent jusqu'à la naissance des fleurs composées d'ombellules, qui semblent porter le plateau. Les feuilles engainantes de la plante marquent le piètement du meuble et les nœuds vitaux d'où partent des faisceaux intermédiaires.



Image 42 : Emile André, *Guéridon aux ombelles*, vers 1900.

Dans ses considérations sur *Le mobilier contemporain orné d'après nature*, Émile Gallé fait usage d'un vocabulaire propre à l'organisme, qui affirme sa posture en faveur d'une adaptation des lois régissant la plante à la création de meubles. De cette manière, l'artiste entend obtenir « (...) un ensemble vivant, où

la forme ne sera pas plus sacrifiée au décor que le décor ne sera immolé à la forme²⁵⁶. ». Le jargon employé est un jargon scientifique, rappelant l'observation du corps humain. Y sont évoqués les « organes » du mobilier, le « squelette », constituant l'armature de la construction, les « gros membres » et « la petite anatomie²⁵⁷ ». C'est à cette dernière catégorie que correspond l'introduction des attaches et des différents points de jonction qu'on trouve dans la plante. Les articulations présentes au sein du végétal permettent de voir s'épanouir bourgeons, feuilles et fleurs.

Les nœuds vitaux, en particulier constituent le symbole d'expansion de la plante. Au cours des cycles jalonnant sa naissance, sa dégradation et son renouvellement, les organes qui composent le végétal subissent une série de transformations. Ces métamorphoses témoignent du caractère vivant de la plante. Dans ses *Leçons de botanique*, Auguste de Saint Hilaire (1779-1953) définit le rôle joué par les nœuds vitaux au sein du végétal :

« Je vous ai fait connaître la tige ; à présent je vous entretiendrai des nœuds vitaux (*nodi*) qui en forment une partie bien importante, puisque, sans eux, il n'y a point d'organes appendiculaires. C'est des nœuds vitaux que s'échappent les feuilles et les appendices qui en sont les modifications, tels que les cotylédons, les bractées, et les parties de la fleur ; ce sont eux qui, à l'aisselle des feuilles, produisent les bourgeons, rudiments des rameaux. »²⁵⁸.

Les nœuds vitaux traduisent donc le futur développement de la plante, dont chaque partie en gestation est de même nature que les autres. Johann Wolfgang von Goethe a lui-même théorisé cette découverte liée à la morphologie, qui présente une équivalence entre les organes. Le végétal porte alors sur lui-même toute une série de plantes en devenir, dont la croissance assure la perpétuation de l'espèce :

²⁵⁶ E. Gallé, *Op. Cit.*, p. 258.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ A. de Saint Hilaire, 1840, Chapitre VII, « Nœuds vitaux », in *Leçons de botanique comprenant principalement la morphologie végétale, la terminologie, la botanique comparée, l'examen de la valeur des caractères dans les diverses familles naturelles etc.*, Paris, P.-J. Loss Libraire-éditeur, p. 128.

« Les rameaux latéraux qui sortent des nœuds de la plante peuvent par conséquent être considérés comme de petites plantes particulières fixées sur la plante-mère, comme celle-ci l'est sur la terre. »²⁵⁹.

On peut parler de mise en abyme du végétal, contenant en son sein, un modèle parfaitement identique à lui-même. L'utilisation plastique des attaches, nœuds et articulations intégrant l'ossature de la plante souligne la volonté de l'artiste de dépasser le stade d'une copie dont les seules caractéristiques extérieures seraient prises en compte. Au contraire, l'observation attentive du végétal permet le transfert des marques symboliques de la vitalité, dans l'objet créé. C'est bien le désir poursuivi par Émile Gallé, lorsqu'il entend produire une adéquation entre le travail de la matière et la structure végétale appliquée à la constitution du mobilier. L'artiste explique la façon dont il procède, en adaptant le modèle choisi à un type de meuble spécifique. La question des « raccords » est intéressante, puisqu'elle entend faire apparaître la technique de fabrication. L'architecture de la plante configurée en partie, par les jointures et attaches qui composent la tige et les rameaux permet d'imaginer un meuble dont les différentes articulations sont apparentes, distribuant les diverses parties constitutives de l'objet. Émile Gallé souligne l'intérêt de l'introduction de ces structures dans la constitution du meuble :

« La persistance, dans certains végétaux, des enveloppes protectrices, des écailles, des stipules d'où sont sortis les branches latérales et les bourgeons, peut former l'ornementation la plus agréable et la plus logique des points de raccord. En résumé, les décors modernes moulurés, sculptés d'après nature, mettront la construction en évidence. Leur dessin ne coupera, ne dissimulera que le moins possible les points de jonction, d'assemblage. »²⁶⁰.

Ces mots de l'artiste font entrevoir une conception nouvelle de l'ornement, qui revêt une dimension « organographique », c'est-à-dire, un agencement entièrement régit par la morphologie végétale. Le regard du créateur intervient

²⁵⁹ J. Wolfgang von Goethe, 1790, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1999, p. 160.

²⁶⁰ É. Gallé, *Op. Cit.*, p. 270.

bien évidemment dans une des phases les plus importantes : la transposition de l'étude d'après-nature, à une structure qui entrelace l'esthétique de la plante à la fonctionnalité de l'objet :

« Un meuble devient alors un être viable, dont la construction motive l'ornement et dont l'ornement prépare et justifie les membrures. »²⁶¹.

Le texte d'Émile Gallé est extrêmement riche, tant dans la diversité du vocabulaire employé que dans la vision moderne du mobilier qui nous est proposé. L'imbrication d'un vocabulaire propre à la botanique avec la pratique des arts décoratifs transforme le regard porté sur l'ornement : en s'inspirant des mécanismes inhérents à la plante, il respecte une adéquation entre le décor et la structure générale du meuble. Quelle résonance ce positionnement faisant coïncider l'ossature de l'objet avec l'organisation du végétal peut-il avoir dans la production contemporaine ? De plus en plus d'artistes s'approprient certaines caractéristiques morphologiques ou physiologiques de la plante, afin de créer des objets dont l'installation dans le milieu domestique paraît naturelle.

2.3.3. La graine, un « résumé » condensé de la plante ornementale

Le travail plastique autour de la plante est un moyen de créer une imbrication entre le monde végétal et l'environnement construit par l'être humain. Au cœur de cette production dont la richesse semble indéniable, l'exploitation des détails les plus infimes de la flore est prise en compte. La graine est l'élément miniature qui contient la plante recroquevillée. Dans cet espace qui paraît pourtant si restreint, pour peu qu'on essaye de s'y projeter mentalement, la nature fournit tous les outils nécessaires au développement du végétal. Dans son ouvrage intitulé *Le vivant*, François Dagognet décrit la stratégie déployée par cet élément organique complexe :

²⁶¹ *Ibid.*, p. 273.

« Nous savons assez que le végétal ne résulte pas d'une juxtaposition : non seulement les attributs s'impliquent et se consolident les uns les autres, mais il s'est surtout « résumé » dans une graine, chargée de le « conserver » (...). Nous retrouvons ici le principe de la concentration spatio-temporelle dont il a été antérieurement question : enfermer le temps d'un développement dans un minimum d'étendue – ruse suprême –, afin d'être le moins menacé possible. Et cette graine infime s'encapsule²⁶². ».

Le terme d'« encapsulation » utilisé par l'auteur suggère un objet enveloppé, clos sur lui-même, protégeant son intériorité précieuse et fragile. L'origine du mot « capsule » est attachée au latin *capsula*, « diminutif de *capsa* » qui signifie « châsse²⁶³ ». La châsse désigne un coffre, dans lesquelles sont conservées des reliques. L'objet précieux est gardé à l'intérieur d'un contenant généralement adapté à sa forme. La graine procède également de ce système, qui permet de visualiser la structure globale du végétal avant même qu'il ait percé son enveloppe. François Dagognet rappelle d'ailleurs le travail effectué par le botaniste René Louiche Desfontaines (1750-1833) qui « (...) exploitera cette alliance ou la concordance entre le dedans et le dehors, entre le résumé et son agrandissement, mieux, entre le « latent » et le « manifeste » : [...]. Sans qu'on ait à ouvrir ou à attendre cette graine, on saura donc la "préfigurer".»²⁶⁴. Ces mots révèlent le potentiel ornemental de la graine, que les artistes ont rapidement su appréhender. Puisqu'elle contient la plante prête à croître, elle suggère le développement et constitue le point d'ancrage de l'expansion.

La capsule ramène également la graine à une architecture, si petite soit-elle. D'un point de vue pratique, l'encapsulation peut s'exprimer par la réalisation d'une ébauche : la maquette. Elle requiert une projection consciente du corps à l'échelle de l'espace miniaturisé, à l'image d'une morphogenèse de l'habitat. Abordant le concept d'« encapsulation », Lieven de Cautier l'identifie à un

²⁶² François Dagognet, *Op. Cit.*, pp. 126-127.

²⁶³ J. Picoche, 1992, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Ed. Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 94.

²⁶⁴ F. Dagognet, *Ibid.*, p. 127.

phénomène touchant la « ville nouvelle », par un nouveau dispositif d'urbanisation :

« C'est une architecture qui fonctionne comme une capsule spatiale crée un *ambiente* artificiel, réduit la communication avec l'extérieur et forme son propre environnement isolé. »²⁶⁵.

La capsule est une forme de protection, elle peut tendre vers la cuirasse ou devenir peau, membrane qui préserve, mais permet aussi de communiquer avec l'extérieur. Le statut que lui donne Alexandra Midal exacerbe les aspects plastiques d'une structure mouvante, évolutive. La théoricienne identifie cet « habitacle nomade, multifonctionnel, hybride et monobloc ». La forme architectonique de la capsule traduit aussi une libération des formes, devenues modulables :

« La capsule insiste sur sa stupéfiante concordance avec l'émancipation disciplinaire du design à la fin des années 1960 quand il tente de se libérer des tutelles historiques pour s'imposer comme la discipline idoine de l'habitat. »²⁶⁶.

L'aspect transitoire de la capsule, lié au traitement des échelles, la fait glisser d'une discipline à une autre et notamment, du design à l'architecture. La manière dont nous envisageons la capsule ici, dans son rapport à la graine, contenant le modèle réduit de la plante est liée à l'évolution de l'ornement, vers un objet dont la flexibilité est un motif centrale.

On retrouve cette adaptabilité aux dimensions de l'architecture et plus particulièrement, au travers de l'« architecture-sculpture ». Initié dans la seconde moitié du XX^e siècle, on doit ce mouvement à des architectes tels qu'André Bloc (1899-1966), dont les expérimentations tendent vers un mélange des disciplines. En 1936, il fonde l'Union pour l'art et en 1949, la revue *Art d'aujourd'hui*, qui

²⁶⁵ L. De Cauter, « La ville néo-théâtrale. Sur la vieille métropole et les nouvelles masses », in E. Zabunyan, 2005, *Fantasmapolis. La ville contemporaine et ses imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 23-30.

²⁶⁶ A. Midal, 2003, *Antidesign, petite histoire de la capsule d'habitation en images*, Paris, Épithème Editions.

témoigne d'un nouveau regard sur l'œuvre et surtout une approche inédite qui passe par le rapport du corps aux formes. S'inscrivant dans le prolongement de ces expériences, Jacques Couëlle (1902-1996), l'un des représentants essentiels de l'architecture organique en France, se distingue par la création de structures en béton projeté. Dans les années 1960, il collabore avec un jeune architecte, Antti Lovag, qui conçoit le premier prototype de « maison- bulle » (Tourrettes-sur-Loup, 1969). Définissant le concept d'« habitologie », Antti Lovag élabore des architectures aux formes globulaires, comme autant de cellules qui se greffent au paysage. L'organicité des structures est due à la vision atypique de l'architecte qui envisage l'habitat comme un écosystème, conçu à partir de la morphologie de l'être humain :

« C'est l'homme, l'espace humain qui m'intéresse ; créer une enveloppe autour des besoins de l'homme. Je travaille comme un tailleur, je fais des enveloppes sur mesure. Des enveloppes déformables à volonté. »²⁶⁷.

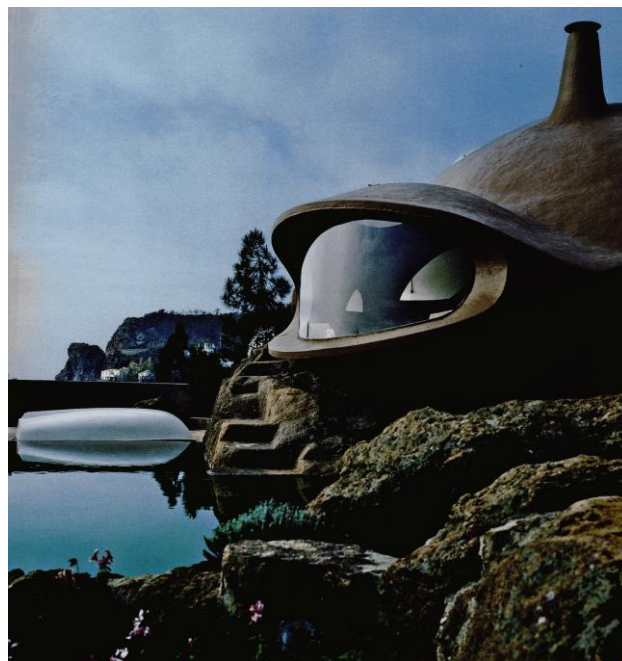


Image 43 : Antti Lovag, *Palais Bulle*, Théoule-sur-Mer, 1980-1993
Photographies, fonds Cardot-Joly.

²⁶⁷ « Antti Lovag », in O. Cinqualbre, N. Giard, A. Vernant, V. Wiesinger, 2008, *Architecture Sculpture. Collection FRAC et Centre Pompidou*, Paris, HYX, pp. 66-73.

L'habitat est en prise directe avec l'environnement : les percées, à l'intérieur des bulles offrent des vues panoramiques sur le paysage, une autre manière de faire de l'architecture un intermédiaire entre corps et milieu. Cette démarche d'Antti Lovag fait de l'architecture une entité parfaitement ajustable, édifiée à partir de modèles biologiques, qui se développent au rythme des évolutions humaines. L'approche de l'architecte est analogue à la gestation de la plante, à sa reproduction, son développement par greffe ou bouture. Selon le principe de la « plante-type », qui renferme le végétal en devenir, Johann Wolfgang von Goethe décrit les fruits comme :

« [...] les réceptacles que la nature forme pour enclorre les graines dites couvertes, ou plutôt pour produire au cœur même de ces réceptacles, par la fécondation, un nombre plus ou moins grand de graines²⁶⁸. ».

Le « réceptacle » fait écho à la capsule, qui contient la graine et possède parfois des loges, à cet effet²⁶⁹. Les capsules présentent des formes remarquables, qui sont une source d'inspiration précieuse pour l'artiste ; cet état de fait nous ramène au sujet de notre étude : l'observation des structures végétales permet de définir un type d'objet évolutif, dont l'esthétique est un saisissement de l'organicité à l'œuvre dans la plante. Il faut, pour arriver à la conception de telles structures revenir sur l'âge d'or de l'ornement végétal, la fin du XIX^e siècle et l'aube du XX^e siècle. Les manuels qui servent à élaborer une typologie du motif, prenant appui sur la plante sont nombreux. Dans son *Décor par la plante*, Alfred Keller consacre tout un chapitre au potentiel décoratif du fruit. Avant de décrire ses diverses morphologies, l'auteur explique la façon dont le fruit apparaît, à travers des phases de métamorphoses successives :

²⁶⁸ J. W. von Goethe, « Des fruits », *Op. Cit.*, p. 148.

²⁶⁹ *L'Histoire des plantes* de Louis Figuier contient une série de gravures, qui montrent les différentes manières dont s'ouvrent les fruits secs : voir Annexe 7.

« Lorsque la fécondation s'est opérée, la plante se transforme, une série de changements s'opèrent, certaines parties commencent à disparaître, d'autres dans une nouvelle viabilité vont produire le fruit²⁷⁰. ».

L'une des planches du recueil montre la manière dont l'artiste peut utiliser les variations subies par la plante, mais également la manière d'agencer les fruits, afin de créer une composition équilibrée et symétrique.



Image 44 : Alfred Keller, deux planches extraites du *Décor par la plante*, 1904.

Bien que l'aspect décoratif reste dominant, l'intérêt de l'ouvrage est qu'il met en parallèle des études d'après nature, avec des applications possibles de ces

²⁷⁰ A. Keller, 1904, chapitre XII, « Le fruit », in *Décor par la plante. L'ornement et la végétation. Théorie décorative et application ornementale*, Paris, Ernest Flammarion Éditeur, p. 137.

observations. Ainsi, les différentes métamorphoses du végétal peuvent être exploitées à des fins ornementales. La déhiscence du fruit, qui souligne la manière dont la coque s'ouvre pour laisser échapper ses graines possède un potentiel plastique indéniable. Le fruit du magnolia, par exemple est composé de deux valves, dont les loges contiennent les graines. La forme oblongue de cette capsule invite à une rêverie propre à la miniaturisation.

La question de la projection déclenchée par les changements d'échelles est ici à l'œuvre. L'imagination permet de pénétrer à l'intérieur des organes composant la plante. Leurs formes évoquent celles de constructions, d'habitats protecteurs. Gaston Bachelard exprime bien cette puissance du germe, de la rêverie liée au végétal, dont l'enveloppe devient extensible, malléable :

« En effet, par l'adhésion aux forces miniaturées, le monde végétal est grand dans le petit, vif dans la douceur, tout vivant dans son acte vert. »²⁷¹.

La capsule est une architecture en soi. Son organisation est pensée dans le seul but de libérer ses semences, qui permettront la naissance de nouveaux individus. Alfred Keller décrit l'organisation interne des fruits à cloisons, éléments finement ouvragés, entièrement dévoués à leur fonction d'essaimage. Même s'il confronte l'examen des organes de la plante, aux moyens d'utiliser ses observations dans l'élaboration de motifs, l'auteur insiste sur l'importance de certaines connaissances par rapport à d'autres. Lorsqu'il évoque les « fruits à cloisons », il attire l'attention de l'artiste sur ce qui est exploitable :

« L'étude de ses diverses positions de la graine est fort intéressante au point de vue de la classification des plantes, mais elle n'intéresse que de loin le dessinateur, qui peut y trouver cependant des formes d'attaches comme celle des pois dans la gousse et divers autres détails dont la forme originale appelle son attention. »²⁷².

²⁷¹ G. Bachelard, 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 152

²⁷² A. Keller, 1904, *Op. Cit.*, p. 44.

En effet, même si l'observation de la plante permet à l'artiste d'en extraire les caractères adaptés à l'ornementation, cet examen du végétal s'éloigne des considérations scientifiques. Ici, il s'agit avant tout de considérer le fruit comme un objet, doté d'éléments, qui régissent son ouverture et répartissent les graines en son sein. Le « dessinateur » va donc s'intéresser aussi bien à ses mécanismes, qu'aux diverses configurations du fruit.

La graine n'est pas le seul élément à signifier le développement et la prolifération du motif. Les diverses architectures que présentent les bourgeons expriment elles-aussi un dynamisme végétal, propre à faire de l'ornement une structure foisonnante, introduisant la sensation d'une vie latente dans l'objet. Même si l'artiste donne sa propre interprétation de la plante, après l'avoir observée dans son milieu, il conserve certains détails, afin de permettre une identification de l'espèce. Henri Mayeux insiste sur la nécessité de garder un lien avec la figuration, en choisissant des sujets directement puisés dans la réalité :

« Le souvenir d'arrangements entrevus dans la nature ou dans la vie réelle est d'une influence très directe dans cette question, un ornement n'étant jamais complètement abstrait, mais rappelant presque toujours à l'esprit une matière dont les propriétés physiques semblent concorder avec son apparence²⁷³. ».

Ici, l'auteur aborde le thème « De la contiguïté des motifs » et notamment, la façon de les mettre en forme, à travers la présence ou l'absence de reliefs plus ou moins prononcés. Même si Henri Mayeux semble conserver une idée assez passéiste de l'ornement, par rapport à la posture avant-gardiste d'un créateur tel qu'Émile Gallé, les deux hommes se rejoignent sur le point suivant : trouver le moyen d'insuffler à la matière les caractéristiques inhérentes au modèle. Dans le cas d'une ornementation extraite du végétal, l'inclinaison naturelle des branches, l'orientation des fleurs, le mouvement suggéré par le port de la plante constitue la façon la plus sûre de donner l'apparence de la vie. Alfred Keller lui-même y consacre une partie de son travail :

²⁷³ H. Mayeux, *Op. Cit.*, p. 144.

« La loi fondamentale est le mouvement, la nature vit, la plante qu'on désigne sous le nom de plante vivante naît et s'accroît, elle a donc un mouvement. Elle est souple et gracieuse parce qu'elle vit. Il est inutile de donner à la plante un caractère archaïque, le naturalisme lui suffit²⁷⁴. ».

Keller souligne donc l'intérêt d'utiliser la diversité des courbes, qui reflètent bien plus le dynamisme végétal, que la ligne droite. Cette dernière, au contraire est l'expression même de la raideur et de l'inertie. Dans son essai *Ornement et crime* (« Ornament und verbrechen », 1908), Adolf Loos (1870-1923) rejette l'emploi de l'ornement tel que le pratique la Sécession Viennoise à cette époque. Selon Loos, l'architecte ne peut cautionner un travail, dont la volonté principale est de décorer, d'utiliser des « fac-similés », qui trahissent la nature des matériaux. Le temps consacré à cette pratique n'est qu'un « gaspillage », éloignant le créateur de considérations primordiales, comme celle de rendre l'objet fonctionnel. Adolph Loos se montre réfractaire à la profusion de motifs, qui chargent les volumes des constructions. La forme des bâtiments ne semblent plus adaptés aux besoins principaux de l'homme, conformément aux termes employés par l'architecte lui-même :

« Comme l'ornement n'est plus lié organiquement à notre culture, il n'est plus non plus l'expression de celle-ci. L'ornement créé actuellement n'a pas de rapport avec nous, n'a pas de connexions humaines en général, pas de rapport avec l'ordre du monde²⁷⁵. ».

Certes, la vision de Loos selon laquelle le motif dénature la matière est observée dans certains cas. Une ornementation saturée entraîne une disparition de l'objet, du support au profit du motif, alors qu'il devrait au contraire révéler les propriétés du matériau. Toutefois, il faut bien sûr replacer la critique effectuée par Adolf Loos, dans le contexte de l'Art nouveau, où la présence du motif devient presque étouffante.

²⁷⁴ A. Keller, *Ibid.*, p. 198.

²⁷⁵ A. Loos, 1908, *Ornement et crime*, in S. Cornille, P. Ivernel trad., *Ornements et crime et autres textes*, Paris, Payot & Rivages, p. 80.

Dans ce climat spécifique, la vision affirmée d'Émile Gallé prend en compte l'existence de l'objet et le rapport existant entre la matière et l'ornement. A travers l'utilisation du végétal, le motif semble être ancré dans une volonté de dialoguer avec l'environnement, de faire pénétrer la nature à l'intérieur de l'habitat et à la surface des constructions. Concernant l'École de Nancy, la transposition de la flore à la création de mobilier, d'objets et d'architectures est entièrement liée au dynamisme intellectuel dont bénéficie la société à ce moment-là. Il ne faut pas oublier non plus les événements historiques, développant un sentiment de patriotisme et d'attachement à la terre qui s'exprime dans la résistance dont font preuve certaines espèces.

2.4. La bouture : planter l'œuvre

2.4.1. Flore interstitielle : la force végétative de l'objet

Dans le jargon botanique, la bouture est « une partie d'un végétal qui, en étant détachée, est confiée à la terre, où sous l'influence de conditions diverses elle doit se développer et produire un individu semblable à la plante-mère. »²⁷⁶. Ce principe de reproduction végétative s'opère donc à partir d'un morceau de plante, qui donne naissance à un autre individu. La bouture est un processus qu'on retrouve mis en œuvre dans la pratique artistique et la création design. Bien évidemment l'utilisation de l'aspect formel immédiat ou simplifié du végétal permet de créer l'impression d'une prolifération organique, qui s'opère d'elle-même, l'idée étant d'implanter l'œuvre dans un espace et de la voir s'y développer ; d'où ce rapport tissé avec la « flore interstitielle », qui désigne les espèces végétales poussant entre les pavés, dans les failles et les fissures du sol. Ces plantes de l'entre-deux sont capables de croître dans les lieux les plus inhospitaliers et égayent les constructions délabrées, laissées à l'abandon.

²⁷⁶ J. Neumann, 1844, *Notion sur l'art de faire des boutures*, Paris, Audot, Éditeur du bon jardinier, p. 2.

Dominique Mansion évoque cette lutte menée par les espèces végétales dans son *Herbier des villes* : « L'environnement minéral urbain n'est pas favorable à la flore sauvage. Il offre pourtant des lieux où les plantes réussissent à prendre racine ; [...]. »²⁷⁷, créant ainsi des « jardins sauvages miniatures ».

À l'instar de la plante, l'œuvre se fixe dans des espaces inattendus et suggère une observation sous de nouveaux points de vue. Ce principe va de pair avec la manière de penser l'installation dans un lieu déterminé : l'artiste fait parfois usage d'éléments architecturaux, qui sont habituellement peu employés, comme les coins, les encadrements de portes ou les creux présents dans les murs. Le peintre niçois Noël Dolla exprime bien cette façon de faire, n'écartant aucune éventualité quant à l'accrochage de ses œuvres :

« La question des multiples approches se pose d'emblée lorsqu'on a la possibilité de voir une œuvre à partir de plusieurs positions dans l'espace²⁷⁸. ».

Des repérages sont nécessaires sur place, afin de voir quel emplacement sera en adéquation avec le monde de l'œuvre, c'est-à-dire l'atmosphère induite par la présence de l'objet. Dans le cas de la flore interstitielle, c'est le végétal qui envahit les lézardes. Les techniques utilisées par le designer Patrick Nadeau sont, à mon sens, extrêmement intéressantes, puisqu'elles contribuent à faire pénétrer la nature à l'intérieur de l'espace domestique, à travers des techniques transposant cette immixtion du végétal. Grâce à des procédés spécifiques, les plantes sont insérées à l'intérieur du mobilier, selon un mode d'implantation proche de celui adopté par la végétation des failles :

« La technique "cartouches et éprouvettes" permet d'introduire facilement une plante sur le mode plug en play dans un substrat (terre, billes d'argile, laine

²⁷⁷ D. Mansion, 2007, *L'herbier des villes*, Rennes, Ouest France, p. 5.

²⁷⁸ N. Dolla, « Peintures, expositions », in Elisabeth Caillet, Catherine Perret dir., 2002, *L'art contemporain et son exposition (1)*, Paris, L'Harmattan, p. 16.

de roche) contenu dans un objet vertical. Sur le modèle du godet ou de "faire un trou avec un plantoir", l'éprouvette est une interface. »²⁷⁹.



Image 45 : Patrick Nadeau, « Nature individuelle », *relief 45*, 2008.

Ici, l'intermédiaire est donc le contenant, qui permet une adaptation à l'espace domestique. Fichées dans cette couche nutritive, les racines s'étendent et assurent le développement de la plante. Cette poétique de la faille donne donc naissance à un dispositif viable, imaginé à partir « des technologies de cultures hors-sol ». L'épanouissement des espèces selon un nécessaire attachement à la terre est remis en cause par ce type de dispositif. Le designer nous prouve qu'il est possible de greffer le végétal dans un milieu qui lui est étranger.

²⁷⁹ Jeanne Quéheillard, Patrick Nadeau, 2008, *Nature individuelle*, Paris, Éditions Patrick Nadeau, p. 27.

L'observation de la nature, associée à une connaissance de la physiologie végétale entraîne la mise au point de protocoles de création ciblés. Dans l'ouvrage *Jardin & design*, Marie-Haude Caraës et Chloé Heyraud définissent le végétal comme un matériau :

« En soi, la plante ne suffit pas au designer. Il est impératif, pour que son intention s'exerce, qu'il inscrive la nature dans un système technique, qu'il parvienne à la modeler. Ce qui est qualifié ici de "design végétal", là de "design de jardin", ailleurs de "design d'environnement" émerge d'un hybride nature/artifice²⁸⁰. ».

On constate que ces pratiques de création posent des problèmes de terminologie. Les désignations évoluent selon l'étude des processus de production de l'objet et, plus particulièrement, sa situation ; c'est-à-dire, le cadre, le lieu dans lequel il est créé. Par rapport à ce travail de Patrick Nadeau, la dénomination "design végétal" paraît la plus appropriée, puisque les objets déplacent les plantes dans nos intérieurs, tout en donnant l'impression d'une ouverture sur l'espace extérieur.

Nature individuelle (2008) est le nom donné à une série d'objets et de mobiliers qui font pénétrer la nature au cœur de l'habitat. En observant la colonisation du végétal en divers endroits, le designer conçoit des protocoles de création, qui permettent de s'approprier des fragments de nature : « Regarder les herbes pousser entre les pierres d'un mur, voir les mousses s'étaler entre les lattes d'un banc, trouver un objet métallique rouillé dans un taillis... »²⁸¹, autant de phénomènes qui construisent une image intermédiaire de la nature, entre domesticité et force indomptée. En effet, la production de Patrick Nadeau fait usage des procédés de mises en abyme, en créant de multiples ouvertures et intervalles : forme de communication entre la nature extérieure et ces jardins intérieurs, meubles et objets dotés de brèches, afin d'y planter différentes espèces de végétaux. Ce projet interroge la manière dont nous percevons la nature, à

²⁸⁰ M.-H. Caraës, C. Heyraud dir., 2010, *Jardin & design*, Saint Etienne, Cité du design - Actes Sud, p. 67.

²⁸¹ J. Quéheillard, P. Nadeau, 2008, *Op. Cit.*, p. 29.

travers la recomposition de paysages, selon les traits principaux que nous leur connaissons.

Ainsi, la table baptisée *Relief 75* réalisée en contreplaqué de bouleau et dacryl²⁸² fait référence aux dénivellations d'un terrain. La structure est élaborée dans son rapport au territoire, à la topographie, selon un processus de capture du paysage.



Image 46 : Patrick Nadeau, « Nature individuelle », *Relief 75*, 2008.
Contreplaqué de bouleau, Dacryl, tapis de terreau

La pratique du designer serait donc liée à celle de l'artiste : puisque, dans les deux cas, c'est le regard porté par le créateur qui donne naissance à l'idée de nature, à partir du principe d'« artialisation ». Ce concept provient de la pensée

²⁸² Cristal de synthèse, qui possède une excellente résistance et dont la légèreté et la transparence en font un excellent matériau de construction.

de Montaigne²⁸³, que se réapproprie par la suite Charles Lalo²⁸⁴. Alain Roger, dans son *Cours traité du paysage* développe la notion, en expliquant qu'« [...], un lieu naturel n'est esthétiquement perçu qu'à travers un *Paysage*, qui exerce donc, en ce domaine, la fonction d'artialisation. »²⁸⁵. L'auteur nous démontre ensuite que notre regard est en quelque sorte façonné par différents modèles, tels que ceux conçus par les peintres, qui, à travers leurs tableaux, proposent une vision singulière d'un lieu et le transforment en paysage. Les diverses productions de *Nature individuelle* sont élaborées selon une représentation proche, puisqu'il s'agit, pour le designer, de fabriquer des morceaux de nature inspirés d'images familières.

Avec *Relief 75*, la table possède l'apparence d'une cartographie en volume, paysage schématisé, dont la vision est accentuée par l'intégration de véritables végétaux. Le but poursuivi par Patrick Nadeau est de parvenir à adapter le paysage à l'espace intérieur, en reprenant ses caractéristiques les plus essentielles. La part laissée à l'artifice n'est pas dissimulée, au contraire, elle s'impose dans les objets, comme un prétexte à leur saisie :

« [...], Patrick Nadeau donne à la nature un caractère individuel. À travers des objets "végétalisés" autonomes, il invite à prendre possession d'un morceau de nature, d'en faire sa chose particulière. Il s'agit de s'approprier un élément prélevé dans le paysage, de le constituer en une cellule simple et indivisible. »²⁸⁶.

Bien que la production soit envisagée à partir d'un fragment, elle ne compartimente pas notre vision, elle pose les jalons d'un territoire que le spectateur/usager peut étendre et modeler comme il le souhaite ; notamment en cultivant les plantes qui se greffent à l'objet. Les productions inhérentes à cette *Nature individuelle* tentent-elles de mettre fin à ce que Clément Rosset nomme « le mirage naturaliste », en constituant la nature comme un artefact à

²⁸³ Montaigne, 1580, *Essais*, III, 5, « Sur des vers de Virgile ».

²⁸⁴ Charles Lalo, 1912, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Armand Colin.

²⁸⁵ A. Roger, 1997, *Cours traité du paysage*, Paris, Gallimard, p. 13.

²⁸⁶ J. Quéheillard, P. Nadeau, 2008, *Op. Cit.*, p. 30.

appréhender ? Nous pouvons l'envisager, d'autant plus que la frontière entre la nature et l'artifice y est complètement abolie. Selon les termes d'Alain Roger, « [...], le paysage n'est jamais naturel, mais toujours surnaturel, [...]. »²⁸⁷. Effectivement, la nature est perpétuellement modelée, façonnée par les actions directes ou indirectes de l'homme, évacuant le mythe d'un décor originel. Mettre le végétal à portée de main, à travers la production d'« objets-jardins » est une manière de créer un lien entre l'espace intérieur et l'environnement au sens large du terme. Ici, il faut plutôt s'attacher au « sens plastique²⁸⁸ » du terme, c'est-à-dire la production d'une œuvre qui invite le spectateur à la parcourir. Il y a donc, dans cette notion d'environnement, une dimension active, puisque le regardeur s'incorpore à l'œuvre, en impliquant sa réalité physique dans l'espace qui lui est proposé.

Les « micro-paysages » créés par Patrick Nadeau suggèrent à l'utilisateur de s'octroyer un condensé de nature, qui active son imagination et redéfinit la vision traditionnelle du jardin. Aussi nous comprenons toute l'intensité du message contenu dans cette phrase : « Ce qui est remarquable dans la nature n'est pas la nature elle-même, mais l'idée présente en elle qui favorise la conversion du regard, désengorge le processus créatif et libère les voies sensibles. »²⁸⁹. Grâce à la mise au point de techniques mûrement réfléchies, avec la coopération de spécialistes, Patrick Nadeau construit une nouvelle écriture du jardin, qui répond à des « critères de l'existence du paysage » donnée par Augustin Berque : « des représentations jardinières, traduisant une appréciation esthétique de la nature (il ne s'agit donc point de jardin de subsistance). »²⁹⁰. On se trouve effectivement

²⁸⁷ A. Roger, 1997, *Op. Cit.*, p. 9.

²⁸⁸ Selon la définition d'Etienne Souriau, 1990, in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 702 :

« Pour donner au terme "environnement" un sens précis dans le contexte artistique, il convient de mettre l'accent sur la distinction qui a été faite entre le sens architectural et le sens plastique. Le premier se manifeste avec toutes ses contraintes dans l'urbanisme, le second se réfère aux réalisations d'un espace qui est né entièrement de l'imagination artistique. ».

²⁸⁹ Marie-Haude Caraës, Chloé Heyraud (dir.), 2010, *Op. Cit.*, p. 15.

²⁹⁰ Augustin Berque, 1995, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, pp. 34-35.

face à des constructions qui induisent la mise en place d'un environnement, matérialisé par des îlots de végétation inclus dans les meubles. Selon le concept de « Médiance²⁹¹ », Augustin Berque mêle les définitions du milieu et de l'environnement. Le « Milieu » est décrit comme la « relation d'une société à l'espace et à la nature » et l'environnement caractérise la « dimension physique ou factuelle du milieu »²⁹².

Dans la conception traditionnelle, le jardin représente le paradis, un lieu dans lequel l'homme exerce son désir de connaissances et d'ordonnement du monde. Comme le souligne Bruno Marmioli : « Il s'agit, dès l'origine, d'un espace intermédiaire consacré, permettant d'offrir un cadre d'épanouissement possible des relations entre les dieux et les hommes, un "enclos de fêtes" dont on ne peut dissocier l'aspect religieux tant il s'y trouve enchevêtré, dans lequel le végétal remplit une fonction symbolique plutôt que nourricière. »²⁹³. Cette définition est remise en cause par la production de Patrick Nadeau : il est toujours question d'une parcelle, d'un espace délimité par le végétal, mais qui intègre le fonctionnement de l'objet utilitaire et en suit les mouvements. Le designer se sert de la technique des « tapis de terreau *Vertisol* », qui permettent « (...), des végétalisations sous diverses inclinaisons, horizontales, verticales, tête en bas, tout en évitant une érosion rapide. C'est un terreau horticole viable pour la culture des plantes. Il est structuré pour être une peau autoportante, souple et autonome. »²⁹⁴.

Dans ces projets, tels que *Relief 225*, il semble que les dimensions poétique et fonctionnelle se télescopent. En effet, les fragments de nature intégrés dans le mobilier donnent des visions particulières du paysage : des étendues de végétation, qui se définissent par différentes textures et par de légères variations de teintes. Selon cette description de *Relief 225* « [...] une structure en bois de

²⁹¹ « Sens d'un milieu ; à la fois tendance objective, sensation/perception et signification de cette relation médiale. ».

²⁹² Augustin Berque, 2000, *Médiances de milieux en paysage*, Tours, Belin, p. 48.

²⁹³ Bruno Marmioli, « Préface. Jardins divers », in Marie-Haude Caraës, Chloé Heyraud (dir.), 2010, *Op. Cit.*, p. 6.

²⁹⁴ Jeanne Quéheillard, Patrick Nadeau, 2008, *Op. Cit.*, p. 27.

grande dimension sur laquelle des tapis de grande dimension sur laquelle des tapis de fleurs ou de plantes sur terreau s'accrochent simplement – [...]. »²⁹⁵, on peut rattacher le projet à la vision du paysage de Vassivière (Limousin) que nous donne Gilles Clément. Il s'agit alors d'observer la nature depuis un point élevé, qui permet d'appréhender les différences de reliefs et de s'inscrire virtuellement dans l'espace s'offrant à nous : « Ce que perçoit l'oiseau – que notre regard embrasse depuis un sommet – est un tapis tissés de formes sombres et bourruées : les forêts ; et de surfaces claires bien délimitées : les pâtures. »²⁹⁶.



Image 47 : Patrick Nadeau, « Nature individuelle », *Relief 225*, 2008
Contreplaqué de bouleau, corian, tapis de terreau

A travers ce principe de projection, l'utilisateur/spectateur peut se fondre dans l'espace paysagé. Le végétal est envisagé comme une enveloppe adaptée à l'échelle du meuble et de l'objet. Patrick Nadeau parvient à créer des formes

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁹⁶ Gilles Clément, 2004, *Manifeste du Tiers paysage*, Cahors, Sujet/Objet, p. 11.

d'écosystèmes, en sélectionnant les plantes qui se prêtent au système de cultures hors sol, mais surtout, il fait de la plante un matériau à part entière. La plante joue le rôle d'un motif structurant l'objet et développe un imaginaire proluxe du paysage.

L'analyse de la série d'objets composant le projet *Nature individuelle* témoigne d'une utilisation plastique du végétal dans l'univers du design. Les processus employés font écho au principe de la bouture, puisqu'il s'agit d'extraire des morceaux de nature pour construire des paysages miniatures. L'implantation du végétal dans les meubles et les objets reprend le vocabulaire de la croissance favorisée par l'interstice, cet espace de rencontre entre deux mondes distincts, ici, en l'occurrence l'univers urbain, domestique et la nature. Ce travail de greffe va de pair avec la mise en scène de l'objet, pensée à travers son exposition. Les moyens qu'utilise le végétal pour s'adapter à un lieu sont des sources d'inspiration pour les créateurs. Afin de donner l'illusion d'une œuvre qui s'attache et prolifère dans un lieu, les artistes et designers développent ce qu'on peut appeler une esthétique des racines.

2.4.2. Points d'ancrage : une esthétique des racines

Dans l'imaginaire collectif, la racine appartient au monde souterrain. Pour certains naturalistes, elle est « la colonne vertébrale de la plante »²⁹⁷, comme le rappelle Édouard Grimard. La plupart des végétaux possèdent des racines, qui s'enfoncent dans le sol, puisent l'eau et les nutriments nécessaires à la survie de la plante. Cet organe particulier semble appartenir au monde de l'ombre. Il n'est donc pas anodin que ses représentations soient tournées vers une esthétique de la noirceur. Mises à part celles qui sont apparentes et s'élèvent au-dessus du sol, il faut creuser pour atteindre les racines et descendre sous terre, afin d'observer

²⁹⁷ E. Grimard, 1889, *La plante*, Paris, J. Hetzel Éditeur, p. 53.

le bois tortueux, le lacis formé par l'entrelacement végétal. La racine fait preuve d'une avidité déconcertante et montre la part sombre cachée dans la plante :

« Et bien c'est ainsi qu'est la racine ; elle n'est qu'un vaste suçoir, un suçoir qui se multiplie avec la nourriture, qui grandit d'autant plus qu'il absorbe, et qui, en face d'un filet d'eau, s'improvise toute une chevelure de fibrilles dévorantes. »²⁹⁸.

C'est cette voracité que mettent en œuvre certains artistes dans leurs productions, faisant de la prolifération végétale une angoissante invasion. Le rapport de l'objet à l'espace est souvent la thématique centrale de ce travail. La série intitulée *Spaghetti bench* (amorcée dès 2006), de Pablo Reinoso confronte le spectateur à une libération de la matière, qui transforme entièrement l'objet utilitaire en œuvre d'art. Créateur argentin, Pablo Reinoso développe une production binaire : d'un côté il se livre à une pratique qui s'apparente à la sculpture ; de l'autre, il possède une expérience de designer, qui va du mobilier à l'architecture. Nous nous intéresserons ici à sa pratique plastique, qui conjugue la sculpture et le design, à travers une expansion de l'objet.

À partir de la morphologie classique d'un banc, l'artiste imagine une assise qui se déploie dans l'espace. Les lattes qui constituent l'objet sont en train de croître et se propagent à l'intérieur de la salle d'exposition, comme on l'observe avec *Spaghetti wall* (2006), qui comme son nom l'indique forme un mur artificiel. À l'image d'une liane ou d'autres plantes grimpantes telles que le lierre ou le liseron, le bois ondule et s'étire le long des surfaces. Le banc est conçu de façon à s'adapter à de nombreux endroits, l'idée étant de donner l'impression d'un végétal proliférant. L'artiste ne cherche pas à figurer, ce sont les propriétés de la matière qui l'intéressent avant tout. Cette absence de représentation permet de projeter l'image du végétal sur le bois et en particulier, celle de la fibre et de la racine, selon les orientations prises par le matériau. La sensation est renforcée par la

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

nature de la matière : l'origine végétale du bois est perçue dans les torsions et l'élévation des tiges, qui font écho à la figure de l'arbre.



Image 48 : Pablo Reinoso, *Spaghetti wall*, 2006, bois et acier, 260 × 178 × 236 cm.

Ce type d'œuvre pose la question de l'implantation, au sens d'un travail sur l'ancrage dans l'espace. La mise en scène de l'objet nécessite donc des points d'accroche qu'ils soient clairement matérialisés ou simplement suggérés par la situation de l'œuvre. *Plantare* signifie « tasser avec les pieds »²⁹⁹, d'où provient le verbe « planter », qui caractérise la mise en terre du végétal. Les racines permettent de fixer la plante au sol, selon un ancrage qui se fait en surface ou en profondeur. Ainsi, cette image de la racine est utilisée dans l'univers des arts plastiques, parce qu'elle cristallise ce processus d'implantation propre au végétal. Ce dernier est donc employé non seulement pour ses propriétés plastiques, mais également pour le langage qu'il véhicule et transfère au sein des arts.

²⁹⁹ J. Pioche, 2009, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, pp. 420-421.

La notion d'ancrage est entièrement liée au travail de scénographie. Dans le cas des *Spaghetti Bench*, la fluidité et le mouvement inhérent à l'objet font qu'il peut être disposé dans divers endroits, selon la configuration de l'espace. Pablo Reinoso a d'ailleurs probablement pris en compte cette donnée propre à l'installation dans la conception de son œuvre : en orientant les tiges de bois dans un sens particulier, l'artiste envisage le positionnement de son objet : il prendra place près d'un mur, au centre d'une pièce, près d'une cheminée ou au cœur d'un espace vert. Une partie du travail de mise en scène est intégrée à la réalisation de l'œuvre. L'image de la racine utilisée dans une production plastique est modulable. N'oublions pas qu'elle est avant tout une matière vivante et qu'elle est capable d'user des subterfuges les plus vils pour étendre ses ramifications. Édouard Grimard dans son ouvrage *La plante* utilise une terminologie dont la connotation est sombre et se rapporte au meurtre. Ses explications révèlent toute l'ambiguïté de la plante, qui malgré son apparente beauté se livre aux pires abominations pour survivre. Les mouvements des racines ont un impact sur le reste du végétal : dès lors où elles ne sont plus en mesure de trouver de nourriture, la plante entière dépérit et les signes de cette dégradation sont visibles à l'extérieur :

« Les empiétements et les meurtres que commettent les racines sous terre sont renouvelés au-dessus par la tige et par les rameaux. Une prairie, une forêt, sont des champs de bataille. La victime, affamée par le bas, est en même temps asphyxiée par le haut. Tandis que la racine est privée de sucs, d'humidité, la tige et la tête, comprimées, surchargées, s'affaissent dans l'ombre sous une oppression mortelle. »³⁰⁰.

La proie décrite est en face d'un système végétal proche d'une machine de guerre. Parmi ses stratégies, l'étranglement est une tactique de choix. Tiges et racines se tordent et ondulent comme des serpents. Leurs ruses sont d'autant plus pernicieuses, que les mouvements qu'elles effectuent sont infimes et silencieux.

³⁰⁰ E. Grimard, 1889, *Op. Cit.*, p. 58.

La racine possède donc un aspect obscur que le travail plastique tend à extraire et mettre en lumière. Parce que son fonctionnement est régi par la circulation de flux, l'arbre s'apparente à un corps. Les racines absorbent les sucres et les distribuent ensuite à toutes les parties de l'organisme. Les effets de ces transmissions, ainsi que la diversité du végétal poussent le peintre Paul Klee (1879-1940), dans sa *Théorie de l'art moderne* (1924) à utiliser l'arbre comme métaphore du corps de l'artiste, envahi par l'élan créateur :

« Dans cette région afflue vers l'artiste la sève qui le pénètre et pénètre ses yeux. L'artiste se trouve ainsi dans la situation du tronc. Sous l'impulsion de ce courant qui l'assaille, il achemine dans l'œuvre les données de sa vision. Et comme tout le monde peut voir la ramure d'un arbre s'épanouir simultanément dans toutes les directions, de même en est-il de l'œuvre. »³⁰¹.

L'artiste et son œuvre sont donc interconnectés. Grâce au travail de conception effectué, il matérialise les idées formées dans son esprit. De la même manière que l'arbre présente des dissemblances entre sa partie inférieure et ses branches, l'artiste ne doit pas forcément reproduire un modèle précis. En usant de la métaphore végétale, Klee remet également en cause la toute-puissance du créateur, qui s'avère être un trait d'union entre le projet et sa réalisation effective. Ce rôle de médiateur est commun à l'artiste et au designer.

En effet, l'origine même du terme design est fondée sur le mélange de deux acceptions, qui caractérisent les phases principales de cette pratique : d'un côté le dessein du créateur, qui marque l'émergence d'une idée ; de l'autre, la production de croquis, première étape de la mise en œuvre du projet. Bien sûr, il faut revenir à la définition que nous donne Bruno Remaury, dans son article *Les usages culturels du mot design* pour bien comprendre le sens du mot aujourd'hui. A travers une progression subtile de leur inscription dans l'histoire, l'auteur analyse les croisements des termes « dessin » et « dessein ». Ils découlent du latin

³⁰¹ P. Klee, *Théorie de l'art moderne* (1924), Paris, Gallimard, 1998, pp. 16-17.

designare, qui signifie « représenter concrètement »³⁰². L'intention caractérise l'impulsion nécessaire à la production d'un objet, tant au sein des arts plastiques que du design. L'analogie faite par Paul Klee entre l'arbre, le corps du créateur et l'œuvre peut donc s'appliquer aux deux disciplines. L'objet né d'un élan créatif peut être envisagé comme une extension physique des manifestations psychiques propres à la pensée.

La racine est un élément de comparaison intéressant par rapport à l'amorce de la fabrique. Elle prend elle-aussi des directions particulières pour atteindre son but, comme le crayon qui court sur la feuille et exécute les desseins de la pensée. Dans son *Traité de l'arbre*, Robert Dumas effectue un parallèle entre le corps et les composantes du végétal :

« L'arbre a une main, une longue main blanche. Et le bras de l'homme s'épanouit comme une palme. Une racine de l'arbre est déjà une jambe. Une jambe de l'homme prend une torsion térébrante pour s'installer comme une racine profondément en terre. »³⁰³.

L'arbre est une matière fluide, vivante, capable d'envelopper ce qui se trouve à sa portée, même les corps étrangers, comme nous l'explique Francis Hallé :

« A condition qu'il soit suffisamment prolongé, un simple contact entre le tronc d'un arbre et un obstacle extérieur suffit à déclencher le mécanisme d'enveloppement. »³⁰⁴.

Nous avons pu observer ce principe de recouvrement dans l'œuvre de Giuseppe Penone, lorsqu'il introduit un moulage de sa main au centre d'un tronc d'arbre, le tronc l'englobe et continue à se développer. Il semble donc que rien n'arrête cette substance ligneuse, pas même les obstacles créés par l'être humain.

³⁰² B. Remaury, « Les usages culturels du mot design », in B. flamand dir., 2006, *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, p. 99.

³⁰³ R. Dumas, 2002, *Traité de l'arbre, essai d'une philosophie occidentale*, Arles, Actes Sud, p. 17.

³⁰⁴ F. Hallé, 2005, *Plaidoyer pour l'arbre*, Arles, Actes Sud, p. 62.

Les *Spaghetti bench* de Pablo Reinoso sont animés d'une même force génératrice, qui transmet l'impression d'un envahissement spontané de l'espace. Les pièces installées à l'extérieur dialoguent avec l'environnement, à travers les mouvements du bois. *Spaghetti Curten* (2009), par exemple, use d'un véritable ancrage de l'œuvre dans son milieu.



Image 49 : Pablo Reinoso, *Spaghetti Curten*, 2009, bois.

Les lattes, qui s'échappent de la contrainte d'une forme définie par l'objet utilitaire frôlent le sol et suggèrent une pénétration du bois dans la terre, comme si la matière retournait à ses origines. À travers cette œuvre, l'artiste effectue un retour aux sources : les lignes ondulantes qui proviennent de la structure du banc retrouvent leur état végétal. Le contact avec la terre suggère cette forme de renaissance du matériau. Le déploiement de la matière, qu'il soit ascendant ou

descendant provoque un englobement du spectateur, qui se sent littéralement absorbé par cet enchevêtrement de tiges. La figure de l'arbre intervient dans ce processus d'intégration, par le truchement des ramifications s'échappant de l'objet. Extrait de son cadre habituel, l'élément utilitaire montre sa capacité à transcender la forme :

« La perception de l'arbre aboutit à la fascination pour un monde multiple dont chaque élément répond aux oscillations de l'imagination humaine. Dans l'infinité des formes détaillées qui s'offrent au regard, il en est toujours une qui prolonge la rêverie de celui qui s'absorbe dans le spectacle de l'arbre-monde. »³⁰⁵.

En effet, ce système de « métabolisme des images » induit l'existence de rapports étroits entre l'émancipation de la matière et le surgissement inattendu d'un style.

Il nous faut d'abord définir cette notion de « métabolisme des images »³⁰⁶, emprunté à Robert Dumas. Dans un contexte physiologique, le métabolisme est « l'ensemble des transformations que tous les organismes vivants font subir aux différentes molécules qui composent leurs aliments, à la fois pour libérer l'énergie nécessaire à leur fonctionnement vital (*biodégradation*) et pour édifier leur structure cellulaire ou accumuler des réserves (*biosynthèse*). »³⁰⁷. Transposé à l'univers des images, le métabolisme souligne l'aptitude de ces dernières à se métamorphoser et établir des connexions avec des objets existants. On peut parler de systèmes nodaux, de prolongements perceptifs, comme on l'observe avec l'arbre, dont les formes se rapportent aux membres humains. Dans l'œuvre de Pablo Reinoso, ce terme signale la propension de l'objet à s'adapter à l'espace, mais également à prendre des formes diverses, dévoilées sous l'angle de la série. Chaque production appartenant à la gamme *spaghetti bench* révèle une nouvelle configuration du banc devenant sculpture.

³⁰⁵ R. Dumas, 2002, *Op. Cit.*, p. 62.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁷ Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1977, Paris, Librairie Aristide Quillet, p. 4204.

Bien qu'il n'ait peut-être pas l'intention d'évoquer un style particulier à travers la réalisation de ses objets, Pablo Reinoso convoque l'expression d'un certain langage plastique. L'œuvre intitulée *Summer house* (2007), qui se présente sous la forme d'une maquette, est constituée de trois bancs servant de base à la construction d'un abri.



Image 50 : Pablo Reinoso, *Summerhouse*, maquette, 2007.

Cet édifice est la matérialisation parfaite d'une projection moderne de la gloriette, ou du cabinet de verdure. Alors que dans sa version classique, l'abri est conçu à partir d'arbres dont on contraint la pousse par des techniques de taille et de greffe, l'abri conçu par Pablo Reinoso est entièrement construit sur le positionnement des lattes, qui, par leurs entrelacements dessinent une structure semi-ouverte. Cette pratique du cabinet de verdure est un thème récurrent au

maniérisme, décrit par Bernard Palissy (1510-1589) dans son ouvrage *Récepte véritable*. Voici la manière dont il explique la réalisation d'une gloriette :

« Après que les ormeaux seront plantés juxte la quadrature et circonférence de mon cabinet, et que je serai assuré que les dits ormeaux auront pris racine, je couperai toutes les branches jusqu'à la hauteur des colonnes : semblablement à l'endroit de là où je voudrai faire le chapiteau, je ferai quelque incision, marque ou concussion, [...] : et de là adviendra qu'en ces parties blessées s'engendrera une superfluité du bois qui causera la forme du chapiteau et la base de la colonne ; et ainsi que les colonnes croîtront ou augmenteront, la forme aussi du chapiteau et base augmentera. »³⁰⁸.

Ainsi, même si l'artiste construit avec la matière végétale : l'arbre, il fait subir un certain nombre de transformations à ces éléments. Cette production bascule donc du côté de l'artefact, au même titre que celle conçue par Pablo Reinoso. Dans l'œuvre de ce dernier, la présence du trait prédomine. *Summer house* donne l'impression d'un dessin réalisé en volume. Dans le domaine du design, les techniques de prototypage rapide, qui permettent de tester la viabilité des objets, offrent la possibilité de créer à partir de dessins en 3D. Les quatre créatrices suédoises du groupe Front Design, avec le projet intitulé *Sketch Furniture* (2006) matérialisent des croquis réalisés à main levés. Les dessins sont transcrits par informatique, sous la forme de fichiers en trois dimensions, à l'aide d'un stylo relié à l'ordinateur, qui permet de capter le moindre mouvement effectué dans l'espace. Après avoir tracé de façon virtuelle la forme de l'objet, chaise, lampe ou table, les créatrices utilisent un principe de prototypage rapide, comme la stéréolithographie, pour donner vie à ce mobilier esquissé.

Grâce à ce parallèle effectué entre le travail de Pablo Reinoso et la pratique du cabinet de verdure telle qu'on la retrouve chez Bernard Palissy, on comprend la manière dont une production classique peut être réinterprétée par le prisme de technologies actuelles. Qu'il s'agisse de la gloriette traditionnelle, édifiée à partir du tronc et de la ramure de jeunes ormes ou d'une mise en forme du bois, selon la

³⁰⁸ B. Palissy, 1880, *Les œuvres de Bernard Palissy*, Paris, Elibron Classics, p. 88.

technique de cintrage utilisée par Pablo Reinoso, on se situe dans le monde de l'artefact.



Image 51 : Front design, *Sketch furniture*, 2006

Dans certains cas, l'utilisation de matériaux naturels ou nobles provient du désir d'introduire dans l'objet une dimension d'envahissement. Le but des artistes qui font appel à ce type de stratégies est de créer une forme de trouble chez le spectateur. Ce sentiment de malaise provient d'un empiétement de l'œuvre sur le quotidien.

2.4.3. Contamination du lieu d'exposition par l'objet plastique

Pourquoi le caractère ambivalent d'une œuvre d'art génère-t-il du trouble ? L'ambivalence souligne la dualité d'une même entité, qui présente deux caractères distincts. Le mot est introduit, en 1919 par le psychiatre suisse Eugen Bleuler (1857-1939) qui le définit comme « l'apparition simultanée de deux sentiments opposés à propos de la même représentation mentale³⁰⁹ ». Il sera repris plus tard par Sigmund Freud, dans le but de montrer que les troubles du comportement inhérents à certaines psychoses relèvent d'une lutte de l'inconscient partagé entre pulsions de vie et pulsions de mort. Selon un schéma similaire, l'œuvre d'art peut déclencher cet affect, en suscitant, chez le spectateur, des émotions contradictoires, entre attirance et répulsion, fascination et dégoût. C'est ce qu'on retrouve dans les Vanités produites par l'artiste belge Jan Fabre et notamment *Skull* (2001), œuvre mise aux enchères pour la reconstitution des collections scientifiques et du mobilier de la maison Deyrolle dévastée par un incendie en 2008.

La production artistique de Jan Fabre est marquée par l'usage peu habituel d'un matériau organique : l'insecte séché. Fixées sur des supports qui construisent une forme, comme le vêtement d'une femme (*Mur de la montée des anges*, 1993), les robes de bure évidées de moines ou la béance d'un sarcophage, les carapaces chatoyantes se juxtaposent et forment une surface ondoyante. La présence des coléoptères nourrit la symbolique du passage entre la vie et la mort, ainsi que les traces laissées par le temps. La fabrique de Jan Fabre joue sur l'aspect mystique de métamorphoses silencieuses, inquiétantes. Dans son travail plastique, comme dans ses productions en tant que chorégraphe, la matérialité organique occupe une place importante. Le langage véhiculé par l'exosquelette luxuriant est celui de la décomposition, du pourrissement de la chair, dissimulé par l'iridescence des couleurs.

³⁰⁹ L'ambivalence est l'un des symptômes de la schizophrénie, manifestant cette dissociation du « Moi ».

Skull expose un crâne recouvert d'insectes, qui enserre un animal dans sa mâchoire. La brillance et les teintes ambrées des élytres de scarabées séduisent l'œil et en même temps, la symbolique du crâne, renvoie à l'inexorable disparition de l'être vivant, réduit en poussière. Selon Louis-Albert de Broglie, l'œuvre « présente au regard le spectacle terrible de morts enchevêtrées³¹⁰ ». En effet, le trouble est accentué par cet emboîtement terrifiant de reliques. Même si la mort semble dominer cette représentation, la juxtaposition des ailes de coléoptères donne la sensation d'un grouillement d'insectes qui se tordent et sursautent à la surface de la structure osseuse. Les sentiments antagonistes du spectateur proviennent donc, pour une grande part de cette contamination du crâne par ces formes remuantes, qui engloutissent la pitoyable dépouille arquée du furet.



Image 52 : Jan Fabre, *Skull*, Techniques mixtes, élytres d'insectes et furet sur matière synthétique. 31 x 34 x 20cm

³¹⁰ L.-A. de Broglie dir., 2008, *Nature fragile. Le cabinet Deyrolle*, Paris, Beaux-Arts/TTM Éditions, p. 80.

Cette notion de contamination est centrale au déclenchement des mécanismes qui président au malaise généré par l'œuvre. L'origine latine du terme, *contaminare*, signifiant « souiller par contact », nous éclaire sur cette forme de transfert qui s'effectue du monde de l'œuvre au spectateur. Ce processus s'inscrit au cœur de nos questionnements sur les métamorphoses de la matière naturelle et les croisements pouvant émerger de ces transformations. Les variations de la substance procèdent d'une abjection propre à l'organicité. C'est à partir de la pourriture que peut renaître le vivant, comme nous le signifie François Dagognet³¹¹, lorsqu'il évoque la « semence régénératrice » enfermée dans le fruit, dont la décomposition entraîne la libération. Les pépins « enfouis » dans la chair contiennent la vie en substance. Ils assurent l'éclosion d'un nouveau fruit. La dégradation entraîne la rupture et la déliquescence de la coque, qui lâche son contenu. La grenade semble cristalliser ce perpétuel recommencement. Le fruit compartimenté est constitué de graines agglutinées et enchâssées dans des cellules, qui se séparent lorsqu'on déchire son écorce.

Salvador Dali (1904-1989) utilise son pouvoir symbolique dans le tableau intitulé *Rêve provoqué par le vol d'une abeille autour d'une grenade une seconde avant le réveil* (1944). Composée de différentes strates, le fruit laisse échapper ses graines et dévoile les structures en nid d'abeille qui le composent. La peinture révèle la plasticité de la chair emplie de semences. Chaque graine suggère l'éclosion potentielle d'un nouveau fruit, qui répond à une stratégie d'expansion. Le principe de propagation est un moyen d'asseoir l'univers véhiculé par l'œuvre d'art.

Dans la lithographie *Grenade et l'ange* (1969-1970), Dali détourne les codes des planches botaniques, associant le fruit entier, à une vue en coupe. Mais ici, l'artiste accentue la structure de la grenade, sa terminaison en couronne et ses

³¹¹ F. Dagognet, 1997, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.

graines dont la couleur évoque l'éclat du rubis. D'un amas de pépins du fruit sectionné, part une tige rougeâtre, filet de sang, qui fait naître une fleur. Reliée à ce fin cordon, elle semble se nourrir de la substance puisée au cœur des pépins.



Image 53 : Salvador Dali, lithographie *La grenade et l'ange*, 1969-1970.

La représentation donnée par Dali, en utilisant aussi bien le vocabulaire végétal, que la terminologie des flux corporels ouvre cet intervalle infime, dans lequel s'immisce le malaise. Ce sentiment puise sa source dans l'ambivalence éprouvée face à l'œuvre. Elle exhibe des formes et des couleurs qui exercent une irrésistible fascination et en même temps, la beauté de l'objet est ternie par un élément à l'origine d'une aversion, maintenant le spectateur à distance. Dans le cas de la lithographie de Dali, c'est cette tige rougeoyante, serpentine, qui provoque le rejet. Georges Didi-Huberman évoque ce renversement, cette *intrusion*, qui se produit lorsque les miasmes de la ville, celle des bas-fonds, de la fange, refluent par les structures poreuses de la ville propre, celle d'en haut. Le *malaise* survient alors « chaque fois que le sous-sol viscéral remonte à la surface³¹². ».

Au sein de l'œuvre qui emprunte les formes organiques, un phénomène similaire est en marche : l'intrication de la beauté et de la laideur, qui se nourrissent l'une l'autre. La nature contient ce double caractère, dans la configuration de ses formes. Elle exhibe ses plus beaux aspects au dehors et dissimule le repoussant dans les profondeurs. Le regard est attiré par les teintes exubérantes et les structures fragiles, délicates des fleurs qui déploient leur corolle. Mais la floraison est éphémère, les pétales finissent par se recroqueviller, sèchent et tombent. *Le langage des fleurs* de Georges Bataille décrit avec précision cette ruine du végétal :

« En effet, après un temps d'éclat très court, la merveilleuse corolle pourrit impudiquement au soleil, devenant ainsi pour la plante une flétrissure criarde. Puisée à la puanteur du fumier, bien qu'elle ait paru y échapper dans un élan de pureté angélique et lyrique, la fleur semble brusquement recourir à son ordure primitive : la plus idéale est rapidement réduite à une loque de fumier aérien³¹³. ».

³¹² G. Didi-Huberman, 2002, *Ninfa Moderna, essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, p. 61.

³¹³ G. Bataille, « Le langage des fleurs », in Michel Foucault (prés.), 1970, *Œuvres complètes I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, p. 176.

Le vocabulaire employé par Bataille, décrit à l'aide d'images très fortes, la dégénérescence de la fleur, qui apparaît pourtant comme le plus parfait des objets. L'altération n'est pas la seule ignominie contenue dans le végétal. Bataille décrit aussi les formes suspectes de certaines orchidées, « plantes si louches qu'on est tenté de leur attribuer les perversions humaines les plus troubles³¹⁴. ». Usant des subterfuges les plus viles, ces plantes adoptent des couleurs criardes et miment l'apparence des insectes, afin d'assurer leur fécondation. La lutte pour la survie fait adopter au végétal les conduites les plus abjectes. Elles exposent au grand jour leurs « organes sexués », comme d'honteuses « salissures ».

L'œuvre procède selon une méthode similaire, celle de l'invagination. Le terme provenant du latin *vagina*, se rapporte à la « gaine », qu'on retrouve dans le végétal, sous la forme d'une membrane, d'une coque entourant les graines. L'invagination, appliquée à la création plastique emprunte les effets de ce processus organique, qui décrit le retournement d'une matrice creuse sur elle-même. Cette inversion entraîne la mise au dehors de tous les éléments qui sont habituellement dissimulés, comme si chair et entrailles prenaient la place de l'enveloppe. Le retournement est enclenché par le regard du spectateur, à travers un focus effectué sur l'œuvre.

Prenons l'exemple du *Phalaenopsis* (« Orchidée-papillon, 2008) de la « peintre et sculpteur à l'aiguille » Emmanuelle Dupont. L'objet se réfère à l'hybridation et met en œuvre la fusion entre un papillon et un scarabée. Il se situe donc au croisement des règnes animal et végétal, puisqu'il intègre l'abdomen d'un Goliath (espèce de coléoptère) à la construction de pétales ajourés, structurés de perles. C'est ce mélange inattendu de matières précieuses associées à la relique d'un insecte qui suscite l'intérêt et inquiétude. L'étude du processus de création permet de comprendre pourquoi l'objet exerce une telle influence. Emmanuelle Dupont utilise la broderie, comme un moyen de sculpter. Peu à peu les tissus sont structurés par le fil et les perles qui leur donnent une forme particulière. Elle a

³¹⁴ *Idem.*

également recours à des apprêts, qui permettent de rigidifier les parties fragiles telles que les ailes de papillon. Chaque détail attire l'attention par cette dualité qu'il manifeste : les nervures présentes sur les pétales, les trous ourlés qui rappellent les feuilles dévorées. Le fragment renferme un monde en soi. Les productions d'Emmanuelle Dupont font référence à la chimère végétale, qui « [...], contrairement aux autres monstres créés par la volonté des dieux » est « une plante créée volontairement par l'homme³¹⁵. ».



Image 54 : Emmanuelle Dupont, *Phalaenopsis*, 2008

³¹⁵ Y.-M. Allain, Guy Prouveur, 2009, *Monstruosités et chimères végétales*, Paris, Ellipses, p. 8.

La chimère végétale est engendrée à partir du mélange de deux espèces différentes. Le processus créateur semble ici relever d'une appropriation des méthodes inhérentes à la science du botaniste. L'artiste hybride avec une grande liberté, juxtapose des éléments appartenant à des mondes différents et produit une nouvelle réalité. Ce travail d'annexion de territoires renvoie à l'*Ars combinatoria* (« art de la combinaison ») défini par Adalgisa Lugli. Elle évoque les effets de va et vient entre la nature et l'artifice, dont la charge symbolique réside dans les fusions les plus improbables :

« Désormais, plus la nature tendra vers l'artifice, plus elle paraîtra tolérable. Or, de ce nouveau monde recréé, l'artiste (ou le poète) est le seul démiurge. Il est le seul intermédiaire possible en vue d'une réinvention totale, en vue de l'édification d'une nouvelle beauté [...] ³¹⁶. ».

La production contemporaine poursuit ce jeu de combinaison entre deux pratiques contradictoires, à travers l'établissement de trompe-l'œil stratifiés. Traditionnellement, le trompe-l'œil est, selon la définition d'Étienne Souriau :

« [Une] composition figurative plane donnant par la peinture une telle impression de réalité et de relief qu'on croit avoir devant soi les choses même et non leur représentation. Le trompe-l'œil est l'aboutissement extrême d'une conception de la peinture qui en fait l'imitation illusoire du réel³¹⁷. ».

Cette pratique du trompe-l'œil est transposée à l'objet et plus particulièrement aux impressions suscitées par sa matière. Ainsi, les effets produits sont propres au vocabulaire injecté dans la substance. En lui donnant une certaine forme, l'artiste transfère les caractéristiques rattachées à cette forme dans l'objet. C'est pour cette raison, qu'un certain nombre d'ornements prenant l'apparence de plantes donnent la sensation de mouvements, de motifs qui se répandent à la surface de l'œuvre et prolifèrent. En adoptant les structures végétales, l'objet se charge également de la force génératrice propre à l'organicité. Dans la *Vie des formes*, Henri Focillon évoque ces sursauts de vie, qu'on retrouve dans les « hauts et bas-reliefs » baroques :

³¹⁶ A. Lugli, 2000, *Assemblage*, Paris, Adam Biro, p. 30.

³¹⁷ E. Souriau, 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1443.

« L'épiderme n'est plus une enveloppe murale exactement tendue, il tressaille sous la poussée des reliefs internes qui tentent d'envahir l'espace et de jouer à la lumière et qui sont comme l'évidence d'une masse travaillée dans sa profondeur par des mouvements cachés³¹⁸. ».

Cet extrait nous renvoie au principe de contamination, propre à l'œuvre d'art qui use de l'ambivalence organique. Ainsi, les techniques utilisées dans le processus créateur permettent d'ancrer la découverte de l'objet selon un procédé de stratification, qui engendre un certain nombre de ruptures. En jouant sur cet écart entre ce qui est suggéré par la perception et ce que l'œuvre dégage véritablement, l'artiste parvient à entraîner le regardeur dans les méandres de l'objet. Dans le cas de *Phalaenopsis*, la finesse de la pièce, les matières séduisantes captivent l'attention, avant de révéler la présence des morceaux d'insectes, ailes et abdomen. Le trompe-l'œil est en quelque sorte inextricable, puisque l'objet se donne à la fois comme animal et végétal. Les teintes des ailes de papillon et du corps de goliath semblent déborder leur structure, on les retrouve sur les perles, les points de broderie et les tissus. Le décalage s'effectue donc à travers le principe de rupture et de faille. C'est au moment précis où le regard s'engouffre dans la brèche, que la véritable nature de l'œuvre est révélée, lorsque le vernis craquelle et laisse apparaître au fur et à mesure les différentes couches qui le composent. François Dagognet détaille ces procédés de recouvrement et de dissimulation utilisés dans de nombreuses conduites de création :

« De nos jours, la pierre visible – une couverture mensongère par certains côtés – ne représente qu'une pellicule apposée sur un ensemble caillouteux, mal dégrossi, irrégulier, qui serait soumis à la pluie et aux éléments, parce qu'on craint un support prêt à se fendiller et surtout sans attrait, sombre. [...] Il n'est donc rien qui ne soit protégé et enrobé³¹⁹. ».

³¹⁸ H. Focillon, 1943, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 38.

³¹⁹ F. Dagognet, 1997, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, p. 67.

Pourquoi cette volonté de cacher la véritable substance ? Pour éviter qu'elle révèle sa véritable nature. Contrairement à l'artisan, le plasticien souhaite justement faire apparaître les rouages de l'objet, afin de produire une immersion complète du spectateur dans le monde de l'œuvre, c'est-à-dire, dans l'univers qu'elle met en place. C'est dans ce basculement, ce *Volvulus*, pour reprendre le terme médical qui désigne le retournement du tube digestif sur lui-même, que l'absorption du regardeur peut avoir lieu.

3. La nature mise en scène

La nature développe un certain nombre de stratagèmes destinés à assurer la survie des espèces. Le mimétisme est un moyen, pour plusieurs espèces comme les phasmes, de se fondre dans leur milieu et devenir invisibles aux prédateurs. L'imitation dépasse les frontières entre les règnes et provoque des croisements inattendus : la plante prend par exemple l'apparence de l'animal et vice et versa. Le subterfuge se poursuit jusque dans le processus de génération : les œufs des phasmes ont l'aspect de petites graines. Respectant la logique du modèle végétal, les insectes essaient ces œufs, au lieu de les déposer avec délicatesse ; de cette manière, la contrefaçon paraît vraisemblable, puisqu'elle respecte scrupuleusement les pratiques de l'archétype. La nature excelle dans l'art du travestissement :

« Tenues de camouflages, parures d'intimidation ou d'avertissement, costumes d'"emprunt" plagiant avec une exactitude servile l'aspect d'une espèce dangereuse et conférant à son utilisateur une protection usurpée, cette vertigineuse maîtrise de l'apparence que déploie la vie animale et végétale est le résultat d'une loterie aveugle, celle de l'hérédité. »³²⁰.

Ces simulacres sont des enveloppes revêtues pour taire une identité et provoquer la confusion. D'une façon identique, les créateurs opèrent des transformations sur les objets utilitaires, afin de remettre en cause leurs fonctions et d'occasionner une gêne chez le spectateur/usager. Il s'agit de transférer la pratique du trompe-l'œil à la fabrique de l'objet, le but étant de projeter une image croisée aux formes traditionnelles. Les artistes, comme les designers ont recours au principe de l'hybridation, qui marque le mélange de deux, voire plusieurs réalités composant les diverses strates de l'objet. Explorer les feuillets constituant ce dernier revient à plonger à l'intérieur d'un organisme complexe. Au cœur de cette entité, la

³²⁰ C. Nuridsany, M. Perennou, 1990, *Masques et simulacres. Le mimétisme dans la nature*, Paris, Éditions du May, p. 154.

matière joue également de son ambiguïté : elle suggère visuellement certaines sensations, qui se révèlent différentes au toucher.

3.1. La capture : leurrer par la pratique de l'imitation

3.1.1. Un trompe-l'œil feuilleté

La volonté du trompe-l'œil réside dans sa propension à transformer le leurre en réalité. Il adopte néanmoins un caractère protéiforme : parallèlement à cette authenticité, qui se développe dans la création d'un objet ou d'un univers vraisemblable, il laisse subsister certains indices de sa véritable nature. Un tableau hyperréaliste n'est pas forcément un trompe-l'œil. Des règles strictes orchestrent la création de ce type d'œuvres. La caractéristique première du trompe-l'œil est de prolonger un espace réel par la production d'un décor factice, utilisant les principes de la perspective. Il doit donc y avoir une continuité entre le lieu où prend place l'œuvre et l'univers fictif, représenté. Conformément à cette pratique, Miriam Milman explique qu'il faut faire usage de manipulations subtiles, car un relief trop prononcé par exemple peut facilement révéler la supercherie :

« *L'invasion* de l'espace du spectateur est plus favorable que *l'évasion* et elle sera donnée de manière idéale par la superposition d'éléments peu épais. »³²¹.

Bien que le trompe-l'œil fasse référence à un espace en trois dimensions, il reste proche, dans la facture d'un travail de surface construit sur une légère saillie. Ainsi, tous les procédés inhérents à la mise en abyme, à travers l'illusion d'ouvertures, comme les niches, les renforcements de mur ou les portes entrebâillées d'une armoire contribuent à donner l'impression d'une extension de l'espace réel, par la matière picturale. Le désir de réussir à créer une représentation équivalente à la réalité apparaît dès l'Antiquité ; les fresques

³²¹ M. Milman, 1982, *Les illusions de la réalité, le trompe-l'œil*, Genève, Albert Skira, p. 36.

pompéiennes, notamment montrent la manière dont les artistes souhaitent « vaincre la surface plane du mur ». L'invention de la perspective à la Renaissance théorisée par Alberti dans son *De pictura* (« De la peinture », 1435) contribue à la réalisation d'espaces fictifs, qui débordent sur la réalité. Le trompe-l'œil atteint son apogée dans la peinture des maîtres flamands, aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Les vanités élaborées par l'artiste néerlandais Cornelis Norbertus Gijsbrecht (vers 1610 – après 1675) sont un témoignage parfait de la virtuosité déployée pour créer l'illusion. Dans ses œuvres, telle que la *Niche en trompe-l'œil* (1669) l'artiste se sert de l'ouverture pour insérer des objets symboliques marquant la brièveté de la vie.



Image 55 : Norbertus Gijsbrecht, *Vanité*, 1669, huile sur toile

Un crâne, une bougie qui se consume et un sablier, parmi d'autres éléments se découpent sur un fond sombre. La présence des ténèbres permet de produire plusieurs niveaux de lecture et d'induire l'idée selon laquelle au-delà de l'existence terrestre se manifeste peut-être une vie céleste.

Dans son sens le plus commun le trompe-l'œil est donc défini comme une « composition figurative plane donnant par la peinture une telle impression de réalité et de relief qu'on croit avoir devant soi les choses mêmes et non leur représentation. »³²². Cette définition, bien qu'elle caractérise avec exactitude la pratique qui consiste à peindre un objet en recourant aux artifices nécessaires à l'illusion de la troisième dimension et de l'espace, néglige un élément fondamental : l'existence d'un trompe-l'œil qui s'applique à l'objet. Ce système de « faux objet »³²³ apparaît aussi bien dans la production design que dans les arts plastiques, créant un lien supplémentaire entre ces disciplines. Analyser ce type d'élément revient à envisager une stratigraphie de l'objet, afin de comprendre la manière dont l'illusion est transmise, notamment par des jeux de va et vient entre facticité et vraisemblance.

Parce que la nature s'impose comme un modèle universel, qui manipule lui-même les faux-semblants à travers les différentes formes de mimétisme, les objets trompe-l'œil adoptent bien souvent des structures propres à la faune et la flore, voire au minéral. Introduit dans l'univers du design, le trompe-l'œil devient alors « utilitaire » et fonctionnel. Ce statut est une source de déstabilisation supplémentaire pour le spectateur/usager, qui devient un passeur. En intégrant l'objet à la sphère domestique, il fait pénétrer ces projections de la nature dans son quotidien.

Le seuil est un principe inhérent au trompe-l'œil pictural, qu'on retrouve dans la construction de l'objet mimétique. Il marque l'existence de strates, de brèches, mais aussi de revers, qui se manifestent plus particulièrement dans l'exploration de la matière mise en forme. Le seuil ou *limen* est un passage entre différents

³²² É. Souriau, 1990, *Op. Cit.*, p. 1443.

³²³ M. Milman, 1982, *Op. Cit.*, p. 94.

univers. C'est le principal enjeu de l'objet trompe-l'œil, puisqu'il cherche à entremêler différents niveaux de réalité dans sa structure. Les productions de la créatrice hollandaise Hella Jongerius procèdent à partir de transposition d'échelles et de manipulation de la couleur, qui rendent l'illusion presque caduque. L'aspect « bancal » du trompe-l'œil participe à la transgression de l'objet utilitaire.

Lors de l'exposition *Natura design magistra* (2009) à la galerie Kréo (Paris), Hella Jongerius présente plusieurs de ses pièces, dont la *Table « Grenouille »* (ou « Frog table »). L'objet est réalisé en bois de noyer, avec l'application d'une couche de laque bleue.



Image 56 : Hella Jongerius, *Frog table*, collection « Natura design magistra », 2009
Bois de noyer et laque transparente bleue,
Hauteur : 74 cm – Longueur : 180 cm – Largeur : 90 cm.

La créatrice part d'une forme basique de table, à laquelle elle ajoute le corps surdimensionné d'une grenouille. Dans un entretien avec Louise Schouwenberg, Hella Jongerius explique que la décoration est un instrument puissant, dont les qualités reposent sur la couleur, la texture et l'imagination. Ce qui l'intéresse particulièrement dans ce travail, c'est de créer un « lien falsifié » entre l'utilisateur et l'objet. A propos de la *Table « Grenouille »*, elle évoque le rôle de l'animal inséré dans le mobilier :

« Frog Table shows that you always require a go-between, a mediator for that connection. As a decorative element, the frog is almost completely detached from its base. What usually happens within the flat surface, the skin, or at most a subtle relief on that skin has become more independent and thereby appeals more strongly to the imagination. This strange creature mediates between the table and the user. »³²⁴.

Bien que l'échelle de la grenouille soit considérablement agrandie, sa morphologie prend modèle sur l'archétype observé dans la nature. L'effet de trompe-l'œil est assuré par la référence au seuil : la grenouille fait le lien entre le mobilier et l'espace. L'une des pattes de l'animal se trouve encore au sol, alors que le reste du corps occupe une grande surface du plateau. La posture adoptée par la grenouille est extrêmement importante, puisqu'elle doit donner l'impression du mouvement, de la bête qui se hisse sur la table et regarde d'un œil circonspect le spectateur/usager. D'ailleurs, des modelages en terre ont été réalisés afin de trouver l'attitude définitive de l'animal. La *Table « Grenouille »* est un exemple parfait de trompe-l'œil feuilleté. Les strates sont révélées par la texture des matières utilisées. Les différentes épaisseurs du bois sont visibles dans le corps de la grenouille. Une partie de l'animal fusionne avec le plateau de

³²⁴ Entretien avec Louise Schouwenberg, « *A conversation that might have taken place Craft & Industry*, in P. Antonelli, A. Rawsthorn et L. Schouwenberg, 2010, *Hella Jongerius Misfits*, New York, Phaidon Press, p. 189. Voici une traduction possible de cette citation : « La Table "Grenouille" montre qu'on a toujours besoin d'un intermédiaire, d'un médiateur pour cette connection (falsifiée). En tant qu'élément décoratif, la grenouille est presque détachée de sa base. Ce qui arrive souvent dans les surfaces planes, c'est que l'enveloppe ou tout-au plus un subtil relief sur cette enveloppe devient plus indépendant et fait ainsi plus fortement appel à l'imagination. Cette étrange créature s'interpose entre la table et l'utilisateur. ».

la table, tandis que le fragment laqué introduit la couleur de manière impromptue.

Hella Jongerius cherche donc, ici à introduire l'animal dans l'univers domestique, dont il est habituellement rejeté à part sous la forme d'un décor, tel qu'on l'observe sur les plats de Bernard Palissy. Maître incontesté du style rustique, il produit, au XVII^e siècle toute une série de terre cuite recouverte d'émail, dont les teintes imitent, avec une perfection déroutante les couleurs de la nature.



Image 57 : Bernard Palissy, plat rustique, vers 1550.

Les lézards, serpents et animaux aquatiques qu'il reproduit dans ses faïences possèdent l'apparence de la vie. La pratique du moulage sur nature permet à l'artiste de reproduire avec exactitude les formes animales et d'appliquer ensuite une palette de couleurs les plus naturelles possibles :

« Ce sont le plus souvent des teintes vertes, troubles : couleurs de marais. Toutes les nuances chromatiques qu'autorise le perfectionnement de la technique servent à renforcer l'impression de naturel. »³²⁵.

Pourquoi mettre en parallèle cette pratique du XVII^e siècle, avec la production très actuelle d'Hella Jongerius ? Parce que les différences notoires entre ces deux fabriques permettent de montrer comment on passe d'une utilisation de l'animal en tant que décor à une quasi désolidarisation du motif par rapport à son objet. Chez Bernard Palissy, le trompe-l'œil, bien qu'il gagne en relief reste superficiel, c'est-à-dire en prise avec la surface. Les espèces figurées sur les plats, bassins et aiguières qu'elles soient terrestres ou aquatiques présentent une certaine ambiguïté. En effet, les animaux rampants, tels que les serpents renvoient une image ambivalente, située entre la fascination et le dégoût ; or ici, ils intègrent l'espace de l'objet utilitaire, mais conservent dans leurs ondulations et enroulements une image dérangeante.

On retrouve ces effets dans le travail d'Hella Jongerius, mais la gêne est avant tout provoquée par le surdimensionnement de la grenouille. Hella Jongerius prend en compte l'importance de la facture dans la production de l'objet. Introduire l'artisanat dans la pratique du design permet de dépasser les contraintes créées par l'industrie et d'adapter les savoir-faire à une haute-technicité. Le recours aux procédés artisanaux permet également de travailler sur des pièces, qui intègrent la stratification dans le travail des matières et déclenchent une exploration progressive de leurs structures. Ces objets se situent de fait, entre les arts plastiques et le design, car ils conservent leurs fonctions, tout en captant une image de la nature retranscrite sous une forme plastique. Dans le cas de la *Table « grenouille »*, la plasticité qui se manifeste dans le traitement de l'animal semble même empiéter sur le territoire de l'objet utilitaire. La figure du batracien est envahissante et suggère une colonisation de l'espace domestique par l'animal.

³²⁵ E. Kris dir., 2005, *Le style rustique*, Paris, Macula, p. 128.

L'objet traité sous la forme d'un trompe-l'œil utilise une forme de transgression de l'image, qui se greffe à l'univers proposé. Les décalages sont instaurés par le travail de la matière et les écarts présents dans la forme. La fonction traditionnelle du trompe-l'œil, qui est de parvenir à créer un espace illusoire prolongeant la surface d'un lieu effectif subsiste dans ce traitement de l'objet, par le truchement de l'irruption. L'élément convoque la création de brèches dans la réalité, produites par la présence d'espaces de fiction. Le fait d'effectuer un transfert des formes végétales, animales ou minérales à l'objet suscite des sensations qui se réfèrent à ces univers.

3.1.2. L'hypertélie, luxuriance de l'objet

Certaines espèces animales ou végétales semblent faire preuve d'excès dans le développement de leurs parures : couleurs vives, voire criardes ou excentricités des formes, la nature exhibe ses attributs aux yeux du monde :

« On ne peut qu'être troublé devant ce luxe de détails, cette exacerbation vertigineuse des moyens mis en œuvre pour se dissimuler. »³²⁶.

L'abondance d'ornements est également un stratagème habile de séduction, dont usent certaines plantes, comme les orchidées pour assurer leur pollinisation. Le débordement d'effets a été baptisé « hypertélie »³²⁷ par certains scientifiques. Ce terme s'applique donc à l'exubérance de détails, qui ne sont pas vraiment assignés à une fonction précise. Mais la luxuriance de la nature est aussi perfection. La démesure des déguisements adoptés cache un mécanisme interne extrêmement élaboré, qui maintient l'existence de l'espèce. Ce principe est repris dans les écrits de Gilles Deleuze et Félix Guattari, par le prisme de la « capture », emprunté aux théories de Samuel Butler³²⁸, qui envisage les machines comme

³²⁶ C. Nuridsany, M. Perennou, *Op. Cit.*, p. 50.

³²⁷ « Étymologiquement : "au-delà du but" », *idem*.

³²⁸ S. Butler, « Le livre des machines », in *Erewhon*, chapitres 24 et 25.

des « membres » ou des « organes ». Ce que parvient à faire l'orchidée et notamment la plupart des Ophrys équivaut au saisissement d'une image, celle de l'insecte ; mais le végétal ne se borne pas à la simple représentation visuelle, elle capte aussi tous les « codes » propres à l'animal, en particulier l'odeur de l'individu femelle. En effet, plusieurs orchidées revêtent l'apparence de l'insecte femelle, abeille, guêpe ou bourdon, dans le but d'attirer le mâle. En essayant vainement de s'accoupler avec la fleur, ce dernier amasse du pollen qu'il transporte ensuite sur une autre orchidée, ainsi fécondée. Ce processus mis au point par la plante fait de l'insecte l'objet d'une tromperie efficace, puisque sans le savoir, il joue le rôle de transmetteur. Deleuze et Guattari utilisent le modèle de la guêpe et de l'orchidée pour mettre en avant une forme de symbiose naturelle, puisque l'insecte se nourrit du nectar de la fleur, alors que l'orchidée utilise la guêpe pour garantir sa reproduction. L'adoption d'une image appartenant à un autre règne est un processus de transfert et d'ouverture des limites posées par les classifications. Cette forme de « capture » permet la rencontre de deux espèces, dont les existences s'entrelacent :

« La guêpe se déterritorialise (...), devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes. »³²⁹.

Le rhizome désigne la partie souterraine de la tige de certains végétaux. Se développant selon des axes horizontaux, il s'étend et prolifère au-delà de toute frontière. Il symbolise donc un système de connections, dont la structure est protéiforme, à l'image des échanges entre la guêpe et l'orchidée. L'exubérance, comme la prolifération constituent toutes deux un moyen de donner corps à une topographie hybride, qui fournissent aux créateurs les matériaux d'une fabrique aux multiples visages.

³²⁹ G. Deleuze et F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, p. 17.

La profusion d'ornements présents au sein de la faune et de la flore forme un motif idéal pour l'accessoire et la parure. Si la reproduction des formes permet de transférer les vocabulaires végétal et animal dans la production d'objets qui entraînent une mise en scène du corps, les recherches de matières introduisent une dimension supplémentaire dans le travail de l'accessoire, celle du toucher. Tzuri Gueta expérimente cette idée dans la conception d'objets et d'éléments de parure. La plupart des pièces de sa collection baptisée *SI51* sont inspirés de la nature, mais semblent reconstituer des entités indépendantes, à partir de fragments tirés de la faune et de la flore. Tzuri Gueta se définit comme un designer textile. Ce terme est adapté aux différentes pratiques qu'il met en œuvre, l'une orientée vers la haute-couture et le bijou, l'autre s'intéressant à l'installation, le décor et l'espace.

D'origine israélienne, il rejoint Paris en 1996 et exerce ses talents au sein de l'agence Trend Union, créée par la célèbre chasseuse de tendances Li Edelkoort. Suite à une rencontre décisive avec le couturier Thierry Mugler, il collabore avec les plus grands noms de la mode, comme Christian Lacroix, Jean-Paul Gaultier, Givenchy, Armani ou Dior. C'est la découverte d'un procédé d'extrusion de la silicone à travers le textile, qui l'incite à fonder sa propre marque de bijoux, *Silka Design*. L'expérience et la part de hasard qu'elle met en jeu gouvernent la production de Tzuri Gueta. D'ailleurs, lorsqu'il évoque ce qui l'a poussé à prendre la nature comme modèle, il insiste sur l'importance des circonstances, qui construisent le processus de création :

« C'est toujours un peu une question de hasard, un fil qu'on suit. J'ai commencé à travailler sur des effets de matière et j'ai remarqué qu'il se créait des comparaisons avec la nature. Cela m'a beaucoup intéressé, j'ai donc continué dans ce sens, en cherchant à produire des objets qui évoquent des éléments connus de la nature, mais provenant de diverses espèces, d'où le fait qu'on soit intrigué par ces objets, qu'on ait envie de les toucher. »³³⁰.

³³⁰ Extrait de l'entretien réalisé avec Tzuri Gueta, le 11 janvier 2010. Voir Annexe 8.

L'un des points fondamentaux du travail de création effectué par Tzuri Gueta est cet écart qui existe entre ce que les objets et accessoires nous évoquent visuellement et ce que nous ressentons lors d'un véritable contact avec la pièce. Il existe donc une forme de rupture entre le regard et la dimension tactile. Ces impressions proviennent en partie du caractère extrêmement sensuel de la matière, qui résulte d'un croisement entre les tissus ajourés et la silicone. Cette dernière agit comme un liant et selon la forme définitive qui lui est donnée prend l'apparence de poils, d'écaillés ou d'os. La silicone est une substance malléable, couvrante, qui sculpte littéralement le textile. Elle se rapproche d'une peau, produisant des terminaisons diverses, tantôt végétales, tantôt animales. Ainsi que le mentionne François Dagognet, la peau est à la « jonction entre l'organisme et l'environnement »³³¹. Il la compare également à un « parchemin » ou un « vélin », capable de saisir et de retranscrire. Avec la ligne d'accessoire *Silka Design*, nous sommes face à une matière hybridée, qui parvient à saisir l'essence des structures naturelles. Les pièces se réfèrent donc au vocabulaire de la plante, de l'ossature ou de l'eau. Bien que les accessoires puissent être considérés comme des retranscriptions de la nature, ils assument également leur part d'artificialité.

Certains aspects de ces objets leur confèrent un caractère étrange et surprenant. Le collier « graine » par exemple évoque tout autant un agglomérat de mousses emprisonnant une semence, qu'une chair qui s'ouvre sur un organe palpitant. Du reste, ce qui intéresse particulièrement Tzuri Gueta, ce sont les éléments cachés dans la nature, ceux qui ne se révèlent qu'avec difficulté au regard. Ces recherches sont semblables à un travail de dissection :

« Si je vois une fleur qui m'intrigue, je vais observer ce qui se passe en souterrain, c'est-à-dire à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur et repérer les qualités artistiques, surprenantes du végétal. »³³².

Le fait de sonder les profondeurs de la plante, mais aussi de l'animal instaure différents stades d'appréhension de l'objet : d'abord le regard qui scrute et

³³¹ F. Dagognet, 1993, *La peau découverte*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, p. 35.

³³² Extrait de l'entretien réalisé avec Tzuri Gueta, le 11 janvier 2010.

s'infiltrer dans les brèches, essayant de déterminer la nature de l'organisme, puis les doigts qui s'attardent sur les protubérances, les creux et les sillons.



Image 58 : Tzuri Gueta, tour de cou graine, polymères extrudés.

Évoquant la configuration par strates du végétal, François Dagognet opère un basculement sous-jacent de la plante vers le corps :

« (...), la plante, en général est bâtie de couches échelonnées : au foyer même se trouve assurément "la moelle" (elle vaut comme substance de réserve et sera détruite au fur et à mesure ; il en résultera, à la limite, un "creux", mais tout à fait minuscule, du fait de la compression interne). »³³³.

³³³ F. Dagognet, 1993, *Op. Cit.*, p. 21.

Aller au tréfonds de la plante revient à explorer sa chair. Faire l'expérience de la fabrique artistique de Tzuri Gueta, c'est vivre la confusion des sens. L'exposition réalisée au musée d'art contemporain de Tel Aviv (Israël, 2010) donne un bon aperçu de la diversité des supports utilisés par le créateur. Tzuri Gueta y présente entre autre, un vélo recouvert d'algues et d'anémones fabriquées en silicone, ainsi qu'une fresque marine composée de neuf kakemonos.



Image 59 : Tzuri Gueta, *SI51*, Musée d'art contemporain de Tel Aviv, Israël
Récif, vélo recouvert d'algues et d'anémones en silicone

La réception de ces pièces s'effectue selon les mécanismes de l'haptique, ou « science du toucher ». Décrite par le sculpteur allemand Adolf von Hildebrand (1847-1921)³³⁴ comme un focus qui s'opère sur la matière, l'haptique permet d'en explorer la composition. Ce phénomène caractérise les effets de la vision rapprochée, qui diffère d'une vision d'ensemble, uniquement « optique ». L'attention portée sur une parcelle de l'œuvre permet au regard de « toucher » sa

³³⁴ Dans son ouvrage *Das problem der form in der bildenden kunst* (« Le problème de la forme dans les arts plastiques, 1893).

matière. Bien que l'impact psychophysique sur l'œil n'a pu être démontré, Jacques Aumont explique que :

« (...) le fantasme de la "vision haptique" a pu, de façon emblématique, traduire cette sensation que, dans certaines œuvres visuelles, on est imaginativement amené à sentir l'œil, comme un organe du toucher : [...]. »³³⁵.

Cette phrase exprime très exactement la sensation ressentie face aux œuvres de Tzuri Gueta. L'habillage d'algues et d'anémones qui couvre le vélo présenté au musée d'art contemporain de Tel Aviv possède la consistance d'une gangue gélatineuse. La charpente de l'objet reste visible, mais les organismes qui l'enveloppent lui confèrent un aspect étrange.

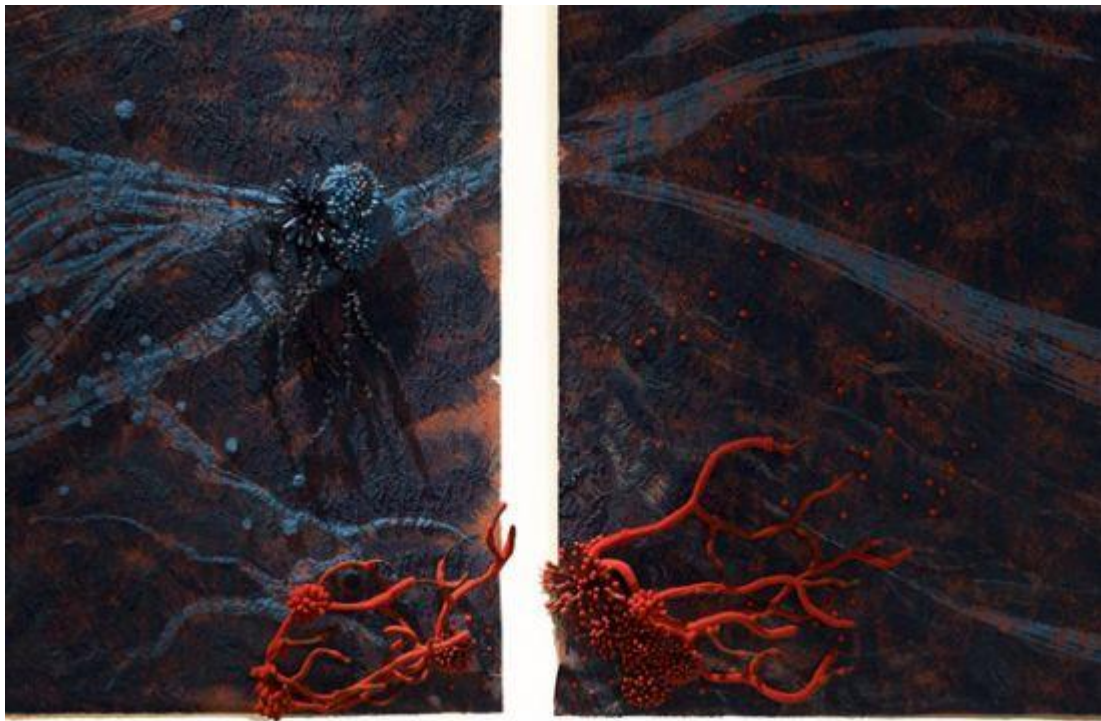


Image 60 : Tzuri Gueta, *SI51*, Musée d'art contemporain de Tel-Aviv, Israël : *Abyss*, fresque marine en silicone et textile composée de neuf kakemonos, chacun grand 2m50 x 1m.

³³⁵ Chapitre 1, « L'œil, la main et l'esprit », J. Aumont, 1998, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck Université, p. 21.

À partir d'une matière dont il maîtrise peu à peu la mise en forme, Tzuri Gueta parvient à recréer la structure d'invertébrés marins et de coraux, qui nous renvoient immédiatement à l'univers marin. La finesse des détails attire l'œil. Il se focalise sur la moindre aspérité, le plus petit élément qui transforme la charpente. L'aspect charnel de la matière développe une fonction tactile du regard, qui correspond à cette réflexion de Gilles Deleuze :

« Il faudrait distinguer plusieurs aspects dans les valeurs de la main : le digital, le tactile, le manuel propre et l'haptique. [...] On parlera d'*haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou un autre [...], mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction d'optique. »³³⁶.

L'œil entre en contact étroit avec la matière. Non loin du vélo, la succession de neuf kakemonos proposent au spectateur d'appréhender des fragments de fonds marins.



Image 61 : Tzuri Gueta, détails des kakemonos *Abysses*.

³³⁶ G. Deleuze, (1981), *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

Des gouttes d'eau, des algues et des coraux affleurent à la surface des panneaux qui composent l'œuvre. Engendrés par le textile, ces organismes constituent un trait d'union entre le dessin et la sculpture. Sous la forme d'un panorama, ils projettent une vision abstraite des abysses, qui joue sur les dégradés de couleur entre les bleus profonds, le rouge et les roses presque transparents. La thématique des plantes et animaux marins est chère à Tzuri Gueta. Il l'a expérimenté dans la réalisation de ses accessoires, avec des bagues, colliers et boucles d'oreilles qui reprennent la structure des oursins et du corail, traités selon des configurations différentes et adaptés à la surface du corps. Les deux pratiques, art et design sont donc entièrement liées et semblent se nourrir l'une l'autre. La sensualité des matières produit ce contact fusionnel avec les objets qui accrochent le regard et s'appréhendent, soit dans un rapport avec l'espace, soit par le territoire corporel.

À travers le lien créé entre les recherches plastiques et la production design, on peut voir la manière dont le créateur procède, pour nous faire passer d'un univers à un autre. La pratique du mimétisme chez les animaux et les plantes semble donc s'étendre à l'être humain, qui, en arborant ces accessoires extraits d'une faune et d'une flore étranges, transforme la vision classique du corps, qui devient le lieu d'un spectacle. Il faut prendre le terme « spectacle »³³⁷ comme « ce qu'on regarde »³³⁸, mais également en tant que représentation et, ici, une représentation de la nature, qui, au-delà d'une simple imitation prend la forme d'une extension du territoire corporel.

³³⁷ Nous reviendrons sur la définition de ce terme dans la dernière partie de cette recherche.

³³⁸ CF. É. Souriau, 1990, *Op. Cit.*, p. 1379.

3.1.3. Greffe du vocabulaire entomologique : « insectiser » le corps

L'entomologie désigne la science qui étudie les insectes. Ces êtres dont le corps segmenté et les divers appendices présentent les formes les plus étranges fascinent l'homme. Il n'est donc pas étonnant que les designers aient voulu utiliser la morphologie de l'insecte pour l'appliquer au corps. Sous la forme d'extensions et de protubérances, les mandibules, pattes ou carapaces se greffent à l'anatomie humaine. Puisant son inspiration au cœur des structures et des couleurs arborées par les lépidoptères ou les coléoptères, dont les carapaces irisées semblent être des bijoux naturels, Patrick Veillet crée des accessoires qui « insectisent » le corps. Le créateur procède à des recherches extrêmement poussées, qui tendent vers l'exploration scientifique, afin de donner une certaine vraisemblance à ces appendices. À travers un savant mélange entre technologie et fragments extraits de la morphologie des insectes, Patrick Veillet parvient à associer la terminologie animale au corps humain.

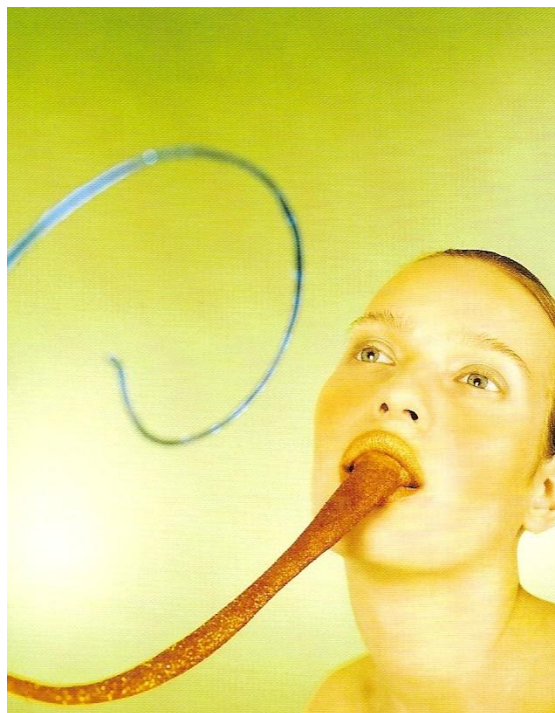


Image 62 : Patrick Veillet, extension de bouche « langue de papillon ».

L'Extension de bouche « langue de papillon » est un ornement buccal en résine de vinyle et strass. La trompe des papillons est un organe très élaboré, qui leur permet d'aspirer le nectar des fleurs. Parfaitement adapté aux nombreuses formes des calices, l'appendice se déroule, lorsque l'insecte souhaite se nourrir. La connaissance de ce type d'organe s'est approfondie grâce à l'invention du microscope au XVII^e siècle. Comme il est mentionné dans le catalogue d'exposition *Métamorphoses, mémoires et merveilles de la Bibliothèque Nationale de France*³³⁹, Galilée se servait déjà, en 1609 d'« un tube muni de deux lentilles » ; puis, aux alentours de 1624, le scientifique Francesco Stelluti (1577-1652) réalise la première étude anatomique connue d'un insecte vu au microscope. L'introduction de cet outil permet d'observer avec précision, les différentes parties composant les abeilles, les guêpes ou les pucerons. Grâce à la publication de manuels, tels que *Le microscope à la portée de tout le monde*, d'Henri Baker (1754, Paris), les naturalistes construisent eux-mêmes leurs outils. Une nouvelle science se développe par le biais du microscope : l'anatomie entomologique.

De nombreuses gravures représentent, à cette époque, des grossissements de différentes espèces d'insectes, accentuant leur aspect étrange. L'esthétique de ces planches fournit une source de comparaison intéressante avec le travail actuel de Patrick Veillet. En effet, certaines gravures tirées du célèbre ouvrage de Martin Frobenius Ledermüller (1719-1769), *L'amusement microscopique* (1776). L'apparente liberté des images et pourrions-nous dire aujourd'hui, avec notre regard contemporain, la plasticité des gravures créées par Ledermüller a généré un certain nombre de critiques de la part de ses pairs ; mais ces planches, qui représentent différents organismes, comme des fragments de coquillages, des moisissures, des plantes, du plancton et plus particulièrement des insectes introduisent l'originalité d'une représentation orientée par l'émerveillement du regard.

³³⁹ B. Mairé dir., 2004, *Métamorphoses, mémoires et merveilles de la Bibliothèque Nationale de France*, Paris, France Loisirs/Bibliothèque Nationale de France.

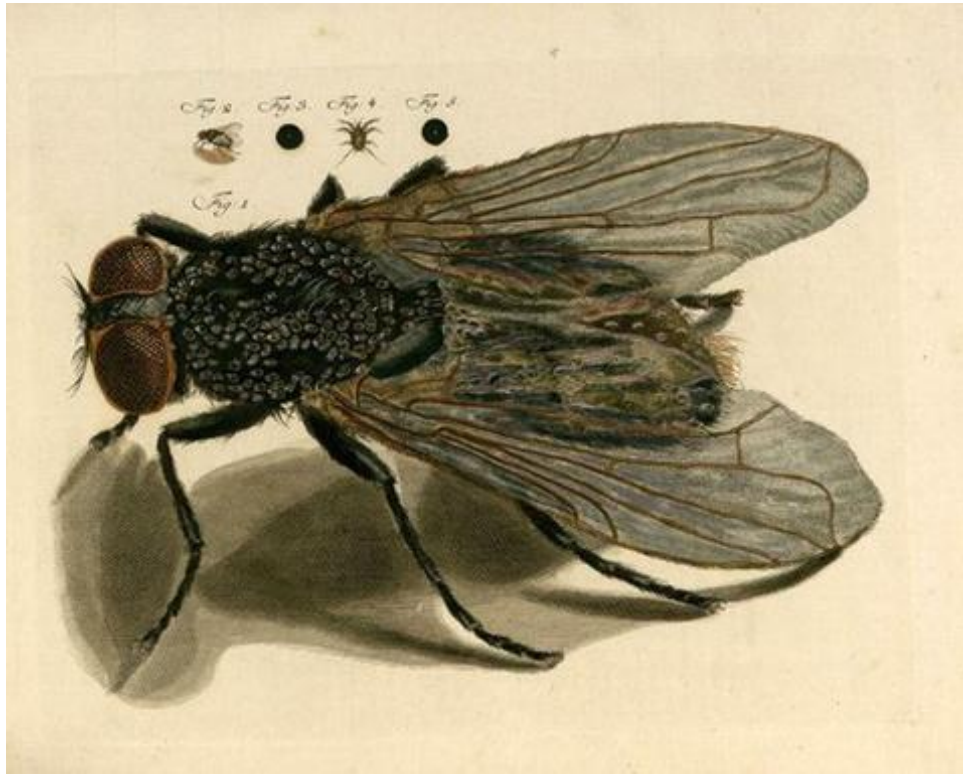


Image 63 : Frobenius Ledermüller, planche extraite de *L'amusement microscopique*, 1776.

Les gravures figurant des papillons et autres insectes en particulier notamment, celle qui opère un focus sur une mouche contient les qualités d'un portrait. Pourtant, il s'agit de représenter un être miniature, probablement l'un des plus éloignés de l'homme. Néanmoins, l'harmonie et la gracilité de l'animal en font un objet digne de la plus grande attention. Dans la gravure de Ledermüller, une large part de la représentation laisse part aux aspects fantastiques et exceptionnels de la nature, que le microscope permet de révéler. La trompe du papillon dessine des arabesques, propres à l'ornementation la plus intrigante. C'est également sous ce point de vue, que les mannequins portent les accessoires conçus par Patrick Veillet. La composition de l'image, réalisée avec une certaine recherche induit cette atmosphère étrange qui découle d'une symbiose entre l'insecte et l'humain. En conservant les principales caractéristiques de la morphologie du modèle, le créateur génère un décalage entre nature humaine et animalité. De plus, Patrick Veillet sélectionne des

endroits du corps où l'accessoire est rarement arboré, du moins pas d'une façon aussi prégnante. La parure opère une forme de mimétisme, puisqu'elle injecte au corps des fragments d'insectes, mais ces parcelles animales sont retravaillées à partir du vocabulaire de l'ornement. Sans être clinquants, les objets arborent des teintes, qui captent la lumière. La texture de l'extension de bouche « langue de papillon » est iridescente, elle passe de l'orange au bleu et malgré le décalage qu'elle provoque, elle semble parfaitement s'adapter au corps.

Le port de cet accessoire permet d'effectuer un changement d'identité et correspond au polymorphisme des espèces dans la nature. D'ailleurs, certains lépidoptères, comme ceux appartenant à la famille des Sésies, prennent la forme d'une guêpe ou d'un frelon, afin de dissuader les prédateurs de les attaquer. Ce changement d'identité est fréquent au cœur du monde naturel, où plantes et animaux s'inscrivent dans un jeu de mimes sans fin. Si nous prenons la fameuse trompe du papillon, qui se présente sous la forme d'une langue enroulée au repos, on retrouve une configuration identique dans la fleur de l'orchis bouc, dont le labelle spiralé se déploie au fur et à mesure de sa floraison. Dans le catalogue d'exposition *La beauté* (Avignon, 2000), qui met en parallèle des objets naturels, issus des règnes animal, végétal et minéral avec des œuvres transfigurant ces représentations de la nature, Yves le Fur met en évidence le caractère ambivalent de certaines espèces :

« C'est souvent dans ces ambiguïtés venues des formes qui s'essayent en empruntant au minéral ou au végétal, dans ces productions organiques qui traversent nos classifications, que se révèlent la beauté, harmonieuses horreurs, splendides monstruosités aux limites du bon goût et du dégoût. »³⁴⁰.

Sur ce point, les insectes ne sont pas en reste, puisque leurs mœurs relèvent bien souvent du meurtre et de la spoliation. On attribue à la mante religieuse, par exemple, la désagréable habitude de dévorer son partenaire quelque temps après l'accouplement, ainsi que le rapporte Jean-Henri Fabre, dans le premier tome de ses *Souvenirs entomologiques* :

³⁴⁰ J. de Loisy, 2000, *Op. Cit.*, p. 146.

« Si le pauvre est aimé de la belle comme vivificateur de ses ovaires, il est aimé aussi comme gibier de haut goût. Dans la journée, en effet, le lendemain, au plus tard, il est saisi par sa compagne, qui lui ronge d'abord la nuque, suivant les us et coutumes, et puis méthodiquement, à petites bouchées, le consomme, ne laissant que les ailes. »³⁴¹.

Pratique détestable que voilà, l'animal se livre sans vergogne au cannibalisme. Sa morphologie dénote déjà une certaine ambiguïté, car la forme globale de l'insecte est harmonieuse, mais ces pattes antérieures constituent de véritables machines à tuer :

« La hanche est d'une longueur et d'une puissance insolites. Son rôle est de lancer en avant le piège à loup qui n'attend pas la victime, mais va la chercher. Un peu de parure embellit le traquenard. À la face interne, la base de la hanche est agrémentée d'une belle tâche noire ocellée de blanc ; quelques rangées de fines perles complètent l'ornementation. »³⁴².

Dans le monde des insectes, la parure est bien souvent un stratagème destiné à séduire une future proie. Certains appendices sont de véritables instruments chirurgicaux : dard, crocs, aiguilles acérées et dents aiguisées forment un arsenal tout juste dissimulé. Le designer extrait ces différents outils pour faire naître l'ambiguïté et suggérer une possible transmission entre les règnes naturels. Les extensions de doigts « Caméléon » produites par Patrick Veillet usent ainsi de l'aptitude à la métamorphose chez l'animal pour transformer le corps. La carapace chitineuse de l'insecte est un objet de fascination, mais ce qu'elle cache effraye. Lorsque le scarabée est menacé par un danger, il s'arrête de bouger, ses pattes sont recroquevillées sous sa cuirasse, c'est le phénomène de catalepsie qui advient également lors de la nymphose, décrite ici par Jean-Henri Fabre :

« Dans le monde entomologique, bien peu lutteraient de beauté sévère avec la tendre créature qui, les élytres couchés en avant sous forme d'écharpe à gros plis, les pattes antérieures repliées sous la tête comme lorsque le scarabée

³⁴¹ J.-H. Fabre, (1989), *Souvenirs entomologiques : études sur l'instinct et les mœurs des insectes, Tome I*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp. 1104-1105.

³⁴² J.-H. Fabre, (1989), *Op. Cit.*, p. 1094.

adulte fait le mort, réveille l'idée d'une momie maintenue par ses bandelettes de lin en une pose hiératique. À demi translucide et d'un jaune de miel, elle semble taillée dans un morceau d'ambre. Supposons-la durcie en cet état, minéralisée, rendue incorruptible, et ce serait splendide bijou de topaze. »³⁴³.

Fabre effectue ici un transfert entre les règnes animal et minéral. La nymphe du scarabée, immobile devient gemme. Cette image est parfaitement adaptée à l'esthétique développée par Patrick Veillet.



Image 64 : Patrick Veillet, extensions de doigts « Caméléon ».

Jean-Henri Fabre fait référence au bijou, mais il évoque également les rapports étroits qui lient l'insecte à la mort. En effet, le phénomène de transformation de l'animal enfermé dans son cocon sert souvent de métaphore à la disparition du corps, qui précède la résurrection. D'ailleurs, comme nous l'indique Béatrice

³⁴³ *Ibid.*, p. 975.

Mairé³⁴⁴, la symbolique des livres d'Heures des XV^e et XVI^e siècles compare la chenille à l'homme, la chrysalide à la mort et le papillon à l'âme. La nymphose de l'insecte serait donc synonyme de renaissance.

L'image que nous donne Patrick Veillet des Extensions de doigts « Caméléon » correspond très exactement à ces deux aspects de l'insecte. Le cadrage est resserré sur la main du modèle, portant les fameux appendices et tenant un morceau de bois sur lequel la carapace luisante d'un coléoptère apparaît. Le corps de l'insecte, mis en rapport avec l'accessoire devient lui-même parure, bijou destiné à orner le lieu de la photographie, mais rappelant aussi que l'objet créé est un dérivé élaboré du monde animal. Dans un mémoire intitulé *Le corps "chosifié" et l'objet "ressucité" par le maquillage et l'accessoire* qu'il rédige pour le passage de son diplôme en arts appliqués, à l'École Duperré, Patrick Veillet évoque ce que représente pour lui, la pratique du maquillage. Le fait de camoufler le corps, revient à cacher son identité, voire à l'annuler, comme ces mots le traduisent très bien :

« Dissimuler la nature, la contrecarrer revient à dissimuler la vie. De ce fait, l'action de l'homme sur son corps, par le biais du maquillage et de la parure ne tendrait-elle pas à une mise à mort de celui-ci ? »³⁴⁵.

Cette idée qui sous-tend la pratique de Patrick Veillet pourrait être poussée jusqu'à la prise en compte d'une forme de renaissance du corps par la symbolique de l'accessoire. Cette renaissance ne s'effectue pas sous la forme ancienne que l'on connaît, mais à partir d'une image qui provoque une hybridation entre les règnes naturels. En ce sens, la thématique de l'insecte correspond bien à ces effets multiples des croisements et aux métamorphoses. Dans *Les mythologies de l'insecte*, André Siganos compare l'animal aux nombreuses formes que peut prendre la pensée :

³⁴⁴ B. Mairé, *Op. Cit.*, p. 132.

³⁴⁵ Extrait du mémoire de Patrick Veillet, *Le corps "chosifié" et l'objet "ressucité" par le maquillage et l'accessoire*.

« De ce fait, l'insecte apparaîtrait comme le fruit d'une adaptation parfaite aux plus profondes aspirations humaines ; en particulier celle d'une réorganisation – pourtant – impossible du fonctionnement de notre pensée sur un mode qui ne serait plus binaire : nous débouchons alors sur une nouvelle utopie, celle de l'ubiquité. »³⁴⁶.

Parvenir à se dédoubler ne revient-il pas à traverser diverses identités, qui permettent d'expérimenter la dépersonnalisation, grâce à une annexion du territoire entomologique ? Les accessoires créés par Patrick Veillet entraînent un renouvellement du regard sur le corps et ce qu'il représente. A partir de ce principe, l'anatomie est considérée comme un relief à parcourir. La prise en compte des transformations apportées par l'ajout d'extensions lui donne le statut d'un objet à façonner.

3.2. Extériorisation de la forme autour de l'objet

3.2.1. Le langage de la coque : morphogenèse et ergonomie

La structure de certains objets adopte une configuration proche de celles d'invertébrés, comme les insectes ou les mollusques. Leur forme est construite autour d'un mécanisme interne, qui répond à une fonction précise. Jean Baudrillard définit ainsi le fonctionnement de l'objet lié à la notion d'enveloppement : « Comme on voit dans l'évolution de certaines espèces animales, la forme s'extériorise autour de l'objet comme une carapace. Fluide, transitive, enveloppante, elle unifie les apparences, dépassant vers un ensemble cohérent la discontinuité angoissante des divers mécanismes. »³⁴⁷. Le dispositif est entièrement absorbé dans le corps aménagé pour sa protection. A partir de cette considération, on peut extraire le mécanisme qui procède directement de la forme pour l'étudier. Dans le domaine du design d'objets et de mobilier, un tel

³⁴⁶ A. Siganos, 1985, *Les mythologies de l'insecte, histoire d'une fascination*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et compagnie, p. 283.

³⁴⁷ J. Baudrillard, 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, p. 75.

questionnement permet de reconsidérer les rapports entre la fonction et l'aspect formel d'une création. La coque est ce qui enveloppe, ce qui s'adapte à une forme particulière, à l'image du mollusque, dont la coquille protège le corps mou et fragile. Elle intègre donc une typologie de structures, qui s'intéresse à la correspondance établie entre la morphologie humaine et l'objet. Cette science est appelée « ergonomie ». Selon une définition originelle, elle désigne l'« étude des conditions de travail et des relations entre l'homme et la machine ou le produit (relation souvent appelée interface homme-machine-environnement). »³⁴⁸. L'ergonomie tente d'évaluer les besoins humains, afin de créer des objets parfaitement adaptés à ses besoins.

Bien qu'on ait toujours cherché à produire des outils qui correspondent aux gestes et attitudes corporels, cette science prend son essor au cours de la seconde guerre mondiale, favorisée par les recherches militaires. L'apparition de nouveaux matériaux induit également la création d'objets dont les structures sont de plus en plus sophistiquées ; il faut donc trouver le moyen de les mettre en adéquation avec le corps. A travers le principe d'ergonomie, les designers interrogent notre rapport à l'objet. La coque possède une symbolique forte, dont le langage est lié à la nature. Elle est à la fois une peau et une carapace qui préserve son contenu des chocs ou des intrusions. Ses formes courbes, flexibles correspondent à l'idée d'un maintien parfait du corps et révolutionne la production de l'assise. En effet, au milieu du XX^e siècle, les recherches autour de la structure des chaises, s'orientent vers la coque, que l'apparition de matériaux tels que la fibre de verre, puis plus tard, le plastique injecté rend possible. Dans les années 60, deux mouvements s'affrontent autour de ce concept. D'un côté, les productions qui respectent scrupuleusement les prérogatives de l'ergonomie, de manière très codifiée ; de l'autre, une tendance qui répond à une posture plus libre. Le design radical italien, sous l'impulsion de groupes de création, tels que Superstudio, Archizoom, UFO ou Gruppo Sturm souhaitent aller à contre-courant d'un design à dominante fonctionnelle, qui s'éloigne de l'individu. Des designers,

³⁴⁸ A. Barré-Despond, 1996, *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Paris, Éd. regard, p. 193.

comme André Branzi, Alessandro Mendini ou Ettore Sottsass réintroduisent l'émotion dans le rapport à l'objet, en utilisant par exemple, les symboles de la culture populaire. La création de liens interactifs permet à l'utilisateur d'expérimenter les matières, grâce à la modularité des structures et au mélange des couleurs. Le siège *Pratone* (« prairie », 1966-1970) créé par le Gruppo Strum³⁴⁹ est bien représentatif de cette tendance.



Image 65 : Gruppo Strum, siège *Pratone*, 1966-1970

Il s'appréhende de manière ludique et donne au corps, la possibilité d'être en contact avec le sol, par le biais de l'assise. Les formes rigides des sièges s'assouplissent et deviennent molles.

³⁴⁹ Gruppo Strum est fondé en 1963 à Turin, dans un climat de revendications propre au design radical. Le groupe est composé entre autres de Giorgio Geretti, Pietro Derossi, Carla Giammarco, Ricardo Rosso et Maurizio Vogliazzo. Les recherches effectuées par Gruppo Strum sont orientées vers une production expérimentale. On retrouve d'ailleurs beaucoup d'objets qui restent à l'état de prototypes, c'est-à-dire d'objets test. En 1972, Gruppo Strum participe à l'exposition « Italie : le nouveau paysage domestique » au Museum of Modern Art de New York. De manière pertinente, le titre de la manifestation se réfère à une forme de fusion entre la construction, telle qu'on peut la retrouver dans le domaine de l'urbanisme et l'objet au quotidien.

La théoricienne du design Christine Colin fait apparaître le caractère universel de la coque : « En identifiant un véritable tronc commun du siège, la coque pourrait bien incarner l'idéal ergonomique : elle identifie ce qui dans le corps est commun à tous les hommes. »³⁵⁰. La coque développe donc une typologie de formes, qui sont un trait d'union entre l'environnement et l'intégration du corps dans cet espace. Les structures enveloppantes sont élaborées selon des principes organiques, répondant à des logiques naturelles. La chaise fait office de « matrice », comme dans le travail des designers Charles et Ray Eames³⁵¹. Le but est d'arriver à produire un objet dont l'assise et le dossier soient une seule et même structure. *La chaise* (1948) élaborée pour le concours « International Competition for Low-Cost Furniture Design » organisé par le Museum of Modern Art (MOMA) de New York dessine une enveloppe qui épouse les courbes du corps. Le fauteuil *Tulipe* en fibre de verre moulée (1956), conçu par Eero Saarinen³⁵² est une assise « monobloc », qui englobe en une pièce le piétement, l'assise et le dossier. Ces productions vont de pair avec la création d'un design organique, qui

³⁵⁰ C. Colin, *Op. Cit.*, p. 185.

³⁵¹ Charles et Ray Eames sont un couple de designers américains, dont la collaboration débute à l'occasion de la préparation du concours « Organic Design in Home Furnishings » (Design organique dans le mobilier domestique », MOMA, New York). Charles Eames, alors professeur à l'Académie de Cranbrook travaille à la conception d'une pièce spécifique pour cet événement, avec Eero Saarinen. Ils reçoivent l'aide d'une étudiante qui vient d'intégrer l'école, Ray Kaiser. En 1941, Charles Eames épouse Ray. Installés en Californie, ils expérimentent des techniques de cintrage du contre-plaqué. Ils fondent la Plyformed Wood Company en 1942, mais sont obligés de la céder à une compagnie américaine quelques temps plus tard, à cause de difficultés financières. En 1946, l'exposition « New Furniture by Charles Eames » révèlent au public les prototypes de différentes chaises en contreplaqué moulé réalisées par le couple (1945-1946). En 1948, Charles Eames obtient le second prix du « Concours International pour le design de meubles bon marché » (MOMA), grâce à ses chaises moulées en fibre de verre. Ce concept révolutionne le monde de l'assise, puisqu'il permet d'adjoindre plusieurs piétements différents à ces coques et d'envisager une évolution de l'objet. Le couple collabore avec Herman Miller au cours des années 1950, 1960, dans le but de produire des pièces de mobilier aux structures novatrices, comme la série *Aluminium Group* (1958).

³⁵² Fils du célèbre architecte finlandais Eliel Saarinen, Eero Saarinen (1910-1961) arrive aux Etats-Unis avec ses parents en 1923. De 1929 à 1930, il étudie la sculpture à Paris, puis intègre l'université de Yale pour se consacrer à l'architecture. Il obtient ensuite un poste d'enseignant à l'Académie de Cranbrook. Il y fait la connaissance de Charles Eames et commence à travailler avec lui autour de la production de mobilier avant-gardiste, primé au concours « Organic Design in Home Furnishing » (MOMA, New York, 1940). Les fauteuils produits à cette occasion sont les promoteurs d'une nouvelle manière de penser l'assise, en symbiose avec le corps. La collection *Womb* éditée par Knoll Associates (1947-1948) présente des meubles fabriqués à partir de châssis en tubes d'acier cintrés et d'une coque en fibre de verre. Véritables recherches morphologiques, ces pièces correspondent aux préceptes du design organique, qui cherchent à reproduire l'harmonie et la cohésion présentes dans la nature.

cherche à introduire dans l'objet, un équilibre équivalent aux structures naturelles. Les formes arrondies sont privilégiées dans l'élaboration du mobilier, parce qu'elles font écho à une la logique originelle de la naissance ; ce que Christine Colin nomme très justement le « giron maternel »³⁵³.



Image 66 : Eero Saarinen, Chaise Tulipe, 1956.

³⁵³ C. Colin, *Op. Cit.*, p. 188.

De telles structures reflètent effectivement l'image du bien-être et de l'imbrication exacte du corps au cœur de l'artefact. La coque n'est pas qu'une référence technique ou formelle, elle véhicule la poésie du refuge, ce lieu où l'être retrouve sa singularité. En créant un isolement réel ou suggéré, l'assise matricielle enveloppe le corps et le place dans un état de gestation : « (...) dans la coquille se croisent revendications d'autonomie et tendances régressives. Protection et isolement s'y mêlent inextricablement. Chacun chez soi, chacun pour soi. »³⁵⁴.

La coquille est une version aboutie de la coque : en miniaturisant l'abri, elle suggère une fusion du corps et de l'habitat, qui s'exprime dans une attitude de repli. Le fauteuil *Belly love* (2010), conçu par la créatrice Florence Jaffrain associe, de manière ingénieuse, les codes formels de la coquille, avec sa dimension onirique. L'assise s'inspire d'une variété de corail, le *Sarcophyton elegans*, qu'on trouve dans l'océan pacifique et qui se nourrit de phytoplancton vivant. De façon générale, l'objet évoque la forme d'un coquillage, comme les Tridacna, mollusques géants dont les valves servent de bénitiers, dans certaines églises. La matière utilisée par Florence Jaffrain est tout-à-fait surprenante : il s'agit d'un textile photoluminescent, qui recouvre une structure en mousse. Cette propriété de l'assise fait directement référence à l'environnement aquatique dont elle extrait sa forme. Mis au point par des étudiants de l'ENSAIT à Roubaix, le textile est équipé de micro-capsules, qui recréent la lumière étrange émise par certaines créatures peuplant les abysses. Des huiles essentielles sont également diffusées, afin de renforcer la sensation de bien-être ressentie au contact de la matière duveteuse.

Chez les mollusques, la coquille résulte des sécrétions de l'animal, qui construit peu à peu son abri. Les architectures produites par les différentes espèces font du coquillage un objet central à la collection. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les illustrations scientifiques qui cherchent à représenter la diversité

³⁵⁴ C. Colin, *Ibid.*, p. 188.

présentent chez ces animaux marins sont très incomplètes. La fascination exercée par le coquillage, structure géométrique aux couleurs chatoyantes en font oublier son occupant, qui n'est pratiquement jamais représenté. Ce fait est mentionné par le botaniste Michel Adanson, dans son *Histoire naturelle du Sénégal. Coquillages* (1757) : « (...) cette même beauté qui a fait jeter les yeux sur les coquillages, est devenue un puissant obstacle aux progrès de cette science. La coquille, seule dépositaire de cette riche parure a fait mépriser l'animal auquel elle servait de couverture et est devenue seule l'objet de l'admiration de quelques naturalistes. »³⁵⁵. A cette époque, la difficulté que rencontrent les scientifiques pour se procurer de telles espèces explique sans doute en partie cet abandon. L'écart existant entre l'animal et son abri y est peut-être aussi pour quelque chose. Alors que le mollusque n'est que mollesse et viscosité, la coquille évoque la plus splendide des constructions.

L'utilisation des écrits scientifiques permet de souligner, ce qui, dans l'observation des animaux marins attire le regard et peut correspondre aux productions humaines. Les coquilles sont d'ailleurs bien souvent comparées à des architectures, analysées selon des figures géométriques. D'Arcy Thompson, dans l'ouvrage intitulé *On growth and form* (« Forme et croissance », 1942) décrit la constitution des différents coquillages à travers des principes mathématiques : « Nous pouvons nous représenter comme suit la surface de toute coquille, qu'elle soit discoïde ou turbinée [en cornet] : c'est une surface engendrée par la révolution, autour d'un axe fixe, d'une courbe fermée dont les dimensions augmentent continûment, mais qui reste en permanence semblable à elle-même sur le plan géométrique. »³⁵⁶. La structure intrigue, car elle répond à une logique particulière, qui semble contenir en elle les secrets de la nature. La coquille projetée dans l'univers des arts appliqués véhicule ce langage complexe, entre pragmatisme et mystère. En adaptant les codes de la coque aux principes du

³⁵⁵ M. Adanson, 1757, *Histoire naturelle du Sénégal. Coquillages*, Paris, Claude-Jean-Baptiste Bauche, p. V.

³⁵⁶ D'A. T., 1961, *Forme et croissance*, Paris, Seuil, p. 196.

mobilier, les designers conçoivent un objet dont l'identité est reconnaissable, mais légèrement décalée par rapport aux formes habituelles.



Image 67 : Florence Jaffrain, *Belly love*, 2010

Le travail effectué par Florence Jaffrain sur la texture de *Belly love* opère un parallèle entre la coquille et son habitant. Or, ici, celui qui se love dans les circonvolutions de la valve, c'est l'utilisateur, dont l'organisme remplace celui du mollusque. Gaston Bachelard, se penchant sur les écrits de Bernard Palissy souligne cette transition entre le mollusque et la coquille, qui permet de passer d'un objet mou à une construction solide : « L'être mou, gluant "baveux" est, de cette manière, l'acteur de la consistance dure de sa coquille. »³⁵⁷. L'animal parvient donc à transfigurer la matière en changeant son état. *Belly love* nous place dans cette situation intermédiaire, par la symbolique androgyne qu'elle véhicule. En effet, le terme « belly » représente le ventre de la femme, dans son rapport à la matrice, mais également ses organes génitaux. Dans ses *Vues*

³⁵⁷ G. Bachelard, 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, p. 123.

philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être, ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme (1768), Jean-Baptiste-René Robinet (1735-1820) compare la Conque de Vénus à la vulve d'une femme³⁵⁸.

L'assise créée par Florence Jaffrain évoque l'espace doux et protecteur de la matrice. Elle effectue de fait un parallèle entre le côté mâle nécessaire à une fécondation de la construction et l'apparence d'une muqueuse sensuelle, ouverte qui se laisse pénétrer par le corps de l'utilisateur. Les courbes de la coque évoque l'ondoiement du manteau, « (...) membrane qui fait partie du corps de l'animal, et tapisse les parois intérieures de la coquille ; [...] »³⁵⁹. La partie interne de *Belly love* est pareillement remplie du corps de l'utilisateur. Comme un organisme à part entière, l'assise diffuse un parfum, qui favorise la stimulation des sens.

Dans *Les merveilles de la mer. Les coquillages* (1936), Paul Valéry cherche le verbe adéquat à la création de la coquille : « Une coquille émane d'un mollusque. *Émaner* me semble le seul terme assez près du vrai, puisqu'il signifie proprement : *laisser suinter*. »³⁶⁰. Le principe organique qui préside à la fabrication de la coquille est équivalente à une lente transpiration. L'utilisation de la technique d'encapsulation, qui permet au textile de libérer de la lumière et des odeurs reprend, de façon poétique les phénomènes d'exsudation.

La coquille, transférée à l'univers du design induit l'image même du confort, grâce à un modelage de la forme qui enveloppe le corps. Le processus d'extériorisation présente un développement de la structure, dans laquelle le contenant est un prolongement de la forme interne. Alors que chez l'animal, la carapace apporte une certaine lourdeur et ralentit les mouvements du corps, en tant qu'assise, elle joue le rôle d'un soutien. L'utilisation de la coque, ses différentes formes interrogent la manière dont naissent les typologies et quelles

³⁵⁸ J.-B.-R. Robinet, 1768, *Vues philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*, Amsterdam, E. van Harrevelt, p. 236.

³⁵⁹ Louis Augustin Guillaume Bosc, 1801, *Histoire naturelle des coquilles, contenant leur description, les mœurs des animaux qui les habitent et leurs usages*, Paris, La Librairie encyclopédique de Roret, 1830, p. 236.

³⁶⁰ Paul Valéry, 1936, *Les merveilles de la mer. Les coquillages*, Paris, Librairie Plon-Paris, p. 10.

sont leurs résonnances communes au sein des arts plastiques et du design. L'évolution des matériaux et des techniques qui permettent de les mettre en œuvre influencent la construction de nouvelles structures.

3.2.2. Des jonctions intériorisées

La forme résulte d'un travail de la matière que les technologies numériques ont largement complexifié. En effet, l'apparition de nouveaux outils informatiques comme les logiciels de CAO (Conception Assistée par Ordinateur) dans les années 1950 sont d'abord appliqués à la création industrielle. Grâce au dessin en trois dimensions, les ingénieurs peuvent travailler sur la faisabilité de l'objet avant sa production. Venant compléter ce processus, les machines de prototypage rapide apparaissent dans les années 1980. Reliées à l'ordinateur, elles en lisent les données et donnent vie à l'objet, aussi perfectionné soit-il. La « fabrication additive » procède, comme son nom l'indique, par ajout de matière. Grâce aux imprimantes en trois dimensions, l'objet conçu sur ordinateur est édifié par couches successives. Ainsi que nous l'avons observé précédemment, la stéréolithographie permet la fabrication de pièces, à partir d'un rayon laser qui trace le contour de l'objet dans un bain de résine liquide. Au contact de ce rayon, la résine durcit et prend corps. Alors qu'au départ ces outils servaient avant tout à la création de prototypes pour la production en série, ils sont désormais utilisés par les designers qui, pour la plupart, souhaitent dépasser les limites de l'objet et proposer des pièces d'exception réalisées en quelques exemplaires.

Ces pratiques font preuve d'une précision hors du commun. Ainsi, lorsqu'on questionne la morphogenèse de l'objet design, on constate, qu'elle va de pair avec ces progrès techniques. Les pièces conçues à partir du prototypage rapide adoptent des formes, dont le vocabulaire est situé entre l'organique et la technologie. Certains objets qui n'étaient absolument pas réalisables à la main, peuvent être créés de façon directe par ces machines ; c'est-à-dire, sans passer

par des étapes de moulage. L'observation des procédés de prototypage rapide convoque un rapprochement avec ce grand réservoir de création qu'est la nature. En outre, les objets qui naissent de ces technologies adoptent des formes équivalentes à certaines espèces naturelles, tout en présentant un perfectionnement si poussé, qu'il révèle une certaine facticité.

Au premier abord, l'étude de tels objets paraît correspondre à la manière dont Alain Prochiantz caractérise le travail effectué par D'Arcy Thompson dans *On growth and form*. Le biologiste considère alors les structures vivantes comme des « objets », dont la constitution relève de logiques physiques et mathématiques : « (...), les organismes de D'Arcy Thompson sont des objets dont la vie a été exclue. Le geste qu'il exécute trace les lignes de force d'une morphogenèse d'objets sans dimension évolutive ou physiologique, à la manière de ces statues qui ont toutes l'apparence du plein, mais l'apparence seulement. »³⁶¹. Effectivement, dans certains cas, les pièces design issues du prototypage rapide, bien qu'elles revêtent l'image d'organismes sont des formes vides, dont l'hyperesthétisme n'est qu'accessoire. Certes, les imprimantes en trois dimensions offrent la possibilité de dépasser les limites formelles, pour générer des structures complexes, mais le sens profond de ces pratiques est difficilement identifiable.

Or, l'objectif poursuivi par le designer français Patrick Jouin, lorsqu'il crée le tabouret *One Shot* (2007, édité par MGX) est d'interroger l'objet dans son fonctionnement. De cette manière, il établit une véritable réflexion sur l'utilisation de la forme organique, à travers ses mouvements. L'assise est réalisée en frittage de poudre, un procédé proche de la stéréolithographie. Le principe de fabrication est le suivant : « La poudre déposée sur le plan de fabrication est préchauffée par un flash juste en dessous de son point de fusion. Un laser vient fondre les grains de poudre qui s'agglomèrent entre eux. A chaque nouvelle couche refroidie, le plateau supportant l'objet descend d'une valeur

³⁶¹ A. Prochiantz, « Avant-propos, D'Arcy Thompson, zoologiste géomètre », in D'Arcy Thompson, 1942, *Forme et croissance*, Paris, Seuil, 1961, p. 16

correspondant à l'épaisseur de la couche suivante.»³⁶². La pièce est donc constituée par une accumulation de strates. Les principaux matériaux utilisés dans la fabrication par frittage de poudre sont les thermoplastiques et le métal. L'apport du tabouret *One Shot* est qu'il intègre, dans sa structure même, tous les éléments d'assemblage nécessaires à son articulation. Patrick Jouin décrit ainsi sa nature extraordinaire : « *One Shot* est un tabouret pliant. C'est aussi un joli tour de magie : ni axe, ni vis, ni ressort ou charnière visible. Pourtant, juste par gravité, un simple faisceau vertical de tiges en polyamide se déploie avec fluidité jusqu'à devenir une assise. Le miracle dans tout cela, c'est la technique du frittage de poudre qui autorise en une seule opération la fabrication de l'assise, des pieds et des articulations dissimulées et inextricables. »³⁶³.



Image 68 : Patrick Jouin, tabouret *One shot*, 2007, édité par MGX

³⁶² Brice Tual, 2009, *Prototypes, du prototypage rapide à la fabrication personnalisée*, Paris, Innovathèque/FCBA, p. 63.

³⁶³ Propos recueillis sur le site internet de Patrick Jouin, rubrique « Projets », *Jouin ID*, www.jouinmanku.com

Dans ce cas de figure, le processus de fabrication dépasse une simple imitation des mécanismes naturels. Grâce à l'incorporation des jonctions au cœur de la forme, l'objet procède d'une logique qui lui est propre. Le traitement de la pièce parvient à recréer au sein de la technologie de création, un processus d'ébauche de l'organisme, qui prend en compte ses parties internes. Il est donc question de plasticité par rapport à ce travail, dans le sens où la technique façonne la structure avec tous les éléments qui en assurent le mécanisme.

Dans les œuvres du médecin grec Claude Galien (131-201), la question de l'ouvrage produit depuis l'intérieur est abordée. A la différence du sculpteur, qui ne fait que travailler l'enveloppe et créer une image en surface, la nature est capable de transformer la matière en profondeur : « Cette nature qui conforme les parties et qui les accroît peu à peu, les pénètre absolument et complètement, car elle les nourrit, les conforme et les accroît non pas à l'extérieur seulement, mais dans leur totalité. Un Praxitèle, un Phidias ou quelque autre statuaire se bornent à former la matière extérieure, celle qu'on peut toucher ; quant à la partie profonde, ils la laissent privée d'ornements, brute, non travaillée et ne s'en occupent même pas, incapables qu'ils sont de la pénétrer, d'y descendre et de toucher toutes les parties de la matière. »³⁶⁴. Selon les termes de Galien, la différence majeure qui existe entre le sculpteur et la nature, réside dans les capacités de la seconde à élaborer les textures du contenu. Tous les éléments présents en profondeur, le sang, les os, la moelle, le cartilage ou les artères sont œuvres de la nature, qui leur a donné consistance. Bien que le sculpteur travaille avec virtuosité, il ne fait que produire une enveloppe. Le cœur de la figure demeure une matière brute, telle qu'on la trouve dans son milieu naturel.

Atteindre l'intérieur de la substance, lui insuffler la vie, c'est le sentiment que véhicule le mythe de Pygmalion, rapporté par Ovide, dans ses *Métamorphoses*. Il raconte l'histoire d'un sculpteur, qui tombe amoureux de sa statue Galathée et supplie Vénus de lui donner vie. La déesse répond à ses attentes et transforme

³⁶⁴ C. Galien, « Des facultés naturelles, II, III », in C. Daremberg, 1856, *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien II, précédées d'une introduction ou étude biographique, littéraire et scientifique sur Galien*, Paris, Librairie J.B. Baillière, p. 236.

l'ivoire en chair palpitante. Pygmalion voit donc son œuvre prendre vie. La matière froide et inerte tressaille sous la poussée d'un cœur, d'un réseau de veines irrigué de sang. Dans son analyse de l'œuvre d'Ovide, Victor I. Stoichita pose l'hypothèse d'un « choix délibéré » de l'auteur concernant le matériau sculpté. L'ivoire confère déjà une texture vraisemblable à la peau et annonce la future transfiguration en chair : « En effet, la première cause de la métamorphose est "la merveilleuse habileté" (*feliciter ars*) de l'artiste. Celle-ci n'a pas à lutter avec la dureté de la pierre, mais s'applique à un matériau plus tendre et pour ainsi dire plus "chaud". Le travail de Pygmalion consiste à simuler la chair dans l'ivoire, c'est-à-dire dans l'os. »³⁶⁵. L'incarnation de la sculpture en femme s'opère dans la création d'une physiologie, dont le matériau semble être un intermédiaire. La virtuosité de l'artiste contribue également à travailler l'ivoire de telle façon qu'il parvienne à en extraire le corps et les traits d'une femme : « La grande habileté de Pygmalion lui permet de donner forme à la matière. Il travaille comme travaille la nature elle-même, et le résultat est une création apparemment vivante, apparemment animée. »³⁶⁶. La sculpture revêt les caractéristiques de la figure féminine. L'exactitude anatomique est un moyen d'anticiper les mouvements de la vie. Le recours aux écrits de Galien et d'Ovide permet de considérer ce lien ambigu qui unit l'art à la nature, pas dans un rapport dialectique, mais à travers l'idée d'un prolongement.

C'est peut-être justement dans la projection d'une structure organisée autour d'un mécanisme tenant lieu de forme fonctionnelle, que l'objet dépasse le simple mimétisme. Dans la constitution du tabouret *One Shot*, la présence des articulations qui permettent de le plier et le déplier apporte une dimension supplémentaire à l'objet : celle de l'anatomie. Selon un système d'emboîtement particulier conçu en amont par le designer, la pièce est produite d'un seul tenant. Suite au passage du laser dans la poudre de polyamide, la structure de l'objet

³⁶⁵ V. I. Stoichita, 2008, *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, p. 24.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

apparaît fermée, ce qui permet de fabriquer plusieurs exemplaires en même temps. L'intégration des charnières dans la charpente constitue une ossature parfaitement adaptée au déploiement de l'assise. Dans le langage anatomique, « (...), on définit l'articulation comme l'union de deux ou plusieurs pièces osseuses ou cartilagineuses qui permet différents types de mouvements. [...]. La plupart des articulations du corps sont mobiles, souples et lubrifiées. Le cartilage articulaire protège et favorise les mouvements des extrémités de l'os. Des ligaments renforcent la stabilité de l'articulation en limitant ses mouvements à une amplitude normale. »³⁶⁷. Selon un schéma similaire, la structure de *One Shot* se réfère au corps et possède une ossature adaptée à son usage. Le polyamide joue le rôle de tissu fibreux, en liant les tiges entre elles. En utilisant un vocabulaire proche de la constitution de l'être humain, Patrick Jouin convoque, au cœur de son objet, l'idée de motricité inhérente à l'être vivant. Les articulations présentes dans le tabouret naissent d'une terminologie extraite de l'anatomie humaine, mais en même temps, la forme globale qu'elles produisent est ouverte à différentes projections d'images, se référant à la nature ; celle du coquillage, par exemple à laquelle nous avons fait précédemment allusion.

La position fermée du tabouret *One Shot* renforce l'impression de torsion, de vrille, propre aux coquilles allongées. Il semble d'ailleurs que ce type de structure entre l'ossature, le bouton de fleur et le coquillage apparaisse fréquemment dans la pratique des designers, comme dans celle des artistes. On la retrouve dans la production de Patrick Veillet, avec la création de l'accessoire de main *Écorché stellaire* (1999), en résine vinylique « Osseïne », pigmentée or. Il se présente comme un squelette externe, une prothèse articulée selon la forme de la main. L'objet effectue une sorte de régression organique, puisque comme l'explique François Dagognet, « Le vivant, au cours de l'évolution, a dû, dans ces conditions, inverser sa propre constitution architecturale : il a renoncé à l'exosquelette, l'a transféré au-dedans, de telle manière qu'il pourra s'adosser d'ailleurs à lui et

³⁶⁷ M. Guay, 2005, *Anatomie fonctionnelle de l'appareil locomoteur : os, articulations, muscles*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, p. 65.

disposera au-dehors ce qu'il avait primitivement enfoui à l'intérieur. »³⁶⁸. D'après ce renversement, l'animal se déplace plus aisément et développe sa motricité. Or, ce qui intéresse Patrick Veillet, dans l'élaboration de l'*Écorché stellaire*, comme dans celle de tous ses accessoires, c'est d'exposer l'intériorité en tant que croisement entre l'animal, le végétal et l'être humain. Le recours à une technicité extrêmement aboutie permet de mettre en œuvre ces hybridations et de créer une articulation parfaite entre ces parures « exomorphes » et le corps. Patrick Veillet travaille donc à partir d'une reconstitution des structures osseuses de différentes espèces. L'*Écorché stellaire* résulte d'un mélange du squelette humain, de fragments végétaux et d'une terminologie emprunté à l'animal marin, en particulier l'anémone.



Image 69 : Patrick Veillet, main *Ecorché stellaire*
Résine de vinyle « Osseine »

Dans la production de Patrick Veillet, comme dans celle de Patrick Jouin, on constate la récurrence de certaines formes, qui sous-tendent une volonté de saisir les mécanismes naturels enfouis et de les rendre visible dans le corps de l'objet. Ces pratiques font référence à la « plasticité du vivant » introduite dans la création. Ce terme de « plasticité » signifie que le vivant est apte aux

³⁶⁸ F. Dagognet, 1993, *Op. Cit.*, p. 26.

transformations, qui permettent une harmonisation avec son environnement. Une ressemblance s'établit alors de fait entre les objets produits par l'homme pour son usage et l'image qu'il renvoie ; d'où cette similitude qu'on peut extraire entre la flexibilité de l'assise et le squelette, symbole fonctionnel par excellence de la motricité. Ce recours à une typologie de formes organiques est aussi un moyen de renforcer la porosité entre les espèces. L'objet constitue alors une extension de la nature dans l'espace domestique.

3.2.3. Extensivité de l'assise : inflorescences

Dans le livre II de *La physique*, Aristote établit une différence entre les « produits de la nature », qui « portent tous en eux-mêmes un principe de mouvement ou de repos » et les objets créés par la main de l'homme, dont la source est « extérieure »³⁶⁹. Pour le philosophe, c'est donc le dynamisme et l'intériorité qui opèrent une distinction entre le vivant et l'artefact. La création de lois internes propres à la croissance de l'objet remet en cause cette différenciation. L'artefact renferme alors un mécanisme capable d'opérer un changement de structure. Bien sûr l'utilisateur est le garant de cette mise en mouvement, comme on l'observe dans le fonctionnement du tabouret *One Shot*. L'idée d'un ouvrage construit depuis l'intérieur induit également cette forme de prolongement existant entre la nature et l'objet produit manuellement.

Dans sa construction, l'artefact peut introduire la sensation d'un mouvement, à travers la constitution d'une forme qui s'élève sous la poussée. Ainsi, cet emprunt de l'impulsion végétale transfigurée par son mouvement dans l'œuvre d'art rejoint la théorie de Wilhelm Worringer (1881-1965) exposée dans son ouvrage *Abstraktion und Einfühlung* (« Abstraction et Einfühlung, 1907). Ce texte est lié au développement de l'esthétique psychologique allemande au XX^e siècle. A partir

³⁶⁹ Aristote, *La physique*, livre II, § 2.

des écrits de l'historien de l'art Aloïs Riegl (1858-1905), Worringer tente de définir le concept d'abstraction, sous l'influence du mouvement expressionniste et notamment, le groupe *Der Blaue Reiter* (« Le cavalier bleu »), dont les membres les plus représentatifs sont Wassily Kandinsky, Franz Marc et August Macke. Les artistes prônent alors l'abolition des hiérarchies entre les disciplines et cherchent à exprimer l'émotion dans la production de formes symboliques.

Dans la préface de l'ouvrage de Worringer, Dora Vallier pose les fondements de la définition de l'abstraction pour le théoricien : « L'imitation de la nature, malgré tout, demeure la norme pour lui, et l'abstraction n'est qu'un écart dû à des circonstances particulières qu'il s'attache à déterminer. L'organique est le mètre étalon. Si bien que l'abstraction, loin d'être saisie en soi, se dessine comme terme opposé, forme à l'image de l'inorganique, soumise à la "loi de formation de la matière cristalline", (...). »³⁷⁰. Ici, c'est ce seuil constitué par l'organique qui nous intéresse, parce qu'il va servir à Wilhelm Worringer pour caractériser l'*Einfühlung*. Le concept est lié aux lois intrinsèques qui président à la production de l'œuvre d'art. L'*Einfühlung* représente le principe vital, l'impulsion propre à l'existence. Worringer explique sa démarche de la manière suivante : « Nos recherches partent de l'hypothèse que l'œuvre d'art, en tant qu'organisme autonome, est de même valeur que la nature, et qu'au plus profond de son essence intime elle est *sans* rapport avec elle, pour autant que l'on entende par "nature" la surface visible des choses. »³⁷¹. Cette conception nous pousse à reconsidérer le rapport existant entre la nature, en tant que puissance créatrice ou « nature naturante » et l'œuvre d'art. En effet, il faut prendre en compte la profondeur de l'objet plastique, ce qui en constitue les entrailles et convoque une pénétration presque immédiate de la matière ; ce qui signifie qu'à partir du moment où le spectateur scrute l'artefact, il doit être à même d'en percer les épaisseurs et de les traverser.

³⁷⁰ D. Vallier, « Lire Worringer », in W. Worringer, E. Martineau (trad.), 1978, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, p. 22.

³⁷¹ W. Worringer, E. Martineau (trad.), 1978, *Op. Cit.*, p. 41.

Dans cette analogie avec l'œuvre d'art, la nature n'est pas superficielle, au sens de « cantonnée à son seul aspect », elle apparaît au contraire dans le lien produit avec le processus de création. D'ailleurs, lorsque Worringer, au cœur de son étude évoque « le naturalisme en tant que genre artistique », tel qu'on le retrouve à la Renaissance ou dans l'Antiquité, il fait remarquer que « sa présupposition psychique, comme il s'entend de soi-même, est le processus d'Einfühlung, dont l'objet non moins évident est toujours l'organique, ce qui signifie que se déroulent à l'intérieur de l'œuvre d'art des processus formels qui correspondent aux tendances naturelles organiques dans l'homme et lui permettent, dans la contemplation esthétique, de s'écouler sans entraves avec son sentiment vital, avec son besoin intérieur d'activité, dans le cours bienfaisant de ce devenir formel. »³⁷². L'œuvre d'art est donc le territoire où se joue en profondeur, une série de phénomènes naturellement liés au processus de création. Cette organicité présente une certaine familiarité avec le corps du spectateur, qui déclenche son immersion totale.

La *Chaise végétale* (« Vegetal chair : Blooming », 2009) créée par les designers Erwan et Ronan Bouroullec, éditée par Vitra relève de ce travail effectué sur la matière agencée selon une impulsion présente à la fois dans la forme et dans le mode de fabrication choisi. La réflexion s'articule donc autour du procédé qui donne vie à l'objet, puisque l'assise doit donner l'impression qu'elle a poussé « comme une fleur »³⁷³. L'événement déclencheur de ce projet est l'observation d'une chaise de jardin ancienne, dont la structure est faite de ramifications en métal. On peut d'ores et déjà, à propos de cette production, établir un lien entre l'inflorescence, qui désigne la terminaison d'une plante dont les fleurs sont ramifiées ou organisées en grappes et le branchage des arbres, s'élevant vers le ciel. Un processus similaire est à l'œuvre dans la *Chaise végétale*, puisque le mouvement qui lui donne naissance est ascendant. Il est le symbole d'une croissance. Le projet d'Erwan et Ronan Bouroullec se complexifie lorsqu'il s'agit

³⁷² *Ibid.*, pp. 66-67.

³⁷³ Entretien réalisé avec Erwan Bouroullec, le 4 février 2010 : voir Annexe 9.

d'appliquer la structure en rameaux à l'assise. Il faut non seulement que l'objet dégage une logique organique, mais qu'il soit également viable par rapport à l'usage qui va en être fait. La création d'une chaise nécessite l'application d'un certain nombre de règles, qui assurent sa solidité et son équilibre, comme la bonne répartition du poids, par exemple.



Image 70 : Ronan et Erwan Bouroullec,
Vegetal Chair : Blooming, 2009

Erwan Bouroullec explique ainsi la manière dont s'est constituée la structure : « De façon pragmatique, la chaise est développée en axe. Pour en faire un objet solide, pouvant résister à toutes les pressions possibles, il faut renforcer le contact entre les pieds et la structure qui constitue l'assise et le dos. Le challenge

est de créer une charpente qui possède la capacité de résister en plein de directions. C'est finalement le même principe d'ossature que celui de l'arbre, avec un tronc bien stable et des branches qui s'étendent de part et d'autre. ». A travers une étude approfondie de la forme, les frères Bouroullec parviennent à donner l'impression d'un objet qui sort de terre, à la manière d'une plante ayant germé.



Image 71 : Ronan et Erwan Bouroullec,
Vegetal Chair : Blooming, 2009, campagne de publicité

Le procédé de fabrication renforce la cohérence organique du projet, puisque la matière se ramifie progressivement dans une matrice. La chaise est conçue en « polyamide renforcé de fibre de verre, selon la technique de l'injection », qui nécessite la construction d'un moule en acier. Dans ce moule, le polyamide préalablement chauffé s'introduit dans les plus petits interstices, grâce à une très forte pression, qui contraint la matière à s'engouffrer dans les vides. Par une

division du matériau, le procédé de création respecte scrupuleusement l'élaboration d'une structure ramifiée.

Que ce soit dans le cadre de la poussée de l'arbre ou de la confection de l'assise, on peut parler d'un développement architectural. Ce terme semble bien adapté, car il s'agit de décrire un processus de croissance biologique, qui s'effectue conformément à un équilibre architectonique. Les branches schématisées, s'incurvent progressivement pour former le dos et l'assise de la chaise. Plusieurs croquis de la structure sont produits sur de grandes feuilles, pour éprouver la configuration des divers tissages. Les frères Bouroullec ont associé les principes de construction du siège aux lois de croissance de l'arbre et en particulier de sa frondaison. Les différents modèles en résine réalisés au cours de la conception permettent d'améliorer le confort de la chaise, de réduire le nombre de branches, pour que le processus de ramification soit à la fois compréhensible et ergonomique.

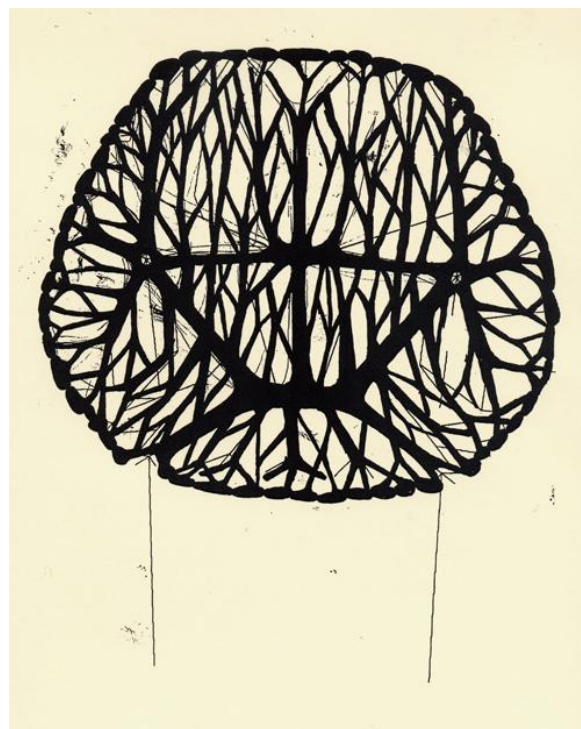


Image 72 : Erwan et Ronan Bouroullec,
Dessin de recherches, *Vegetal chair : Blooming*, 2009

Dans son *Traité de l'arbre*, Robert Dumas donne une description des « unités de croissance » qui organisent la structure végétale et l'évolution des branches, grâce aux bourgeons, créant de nouvelles extensions : « Le rameau une fois poussé ne croît plus en longueur, mais, comme le tronc, en épaisseur : il pourra donc assumer cette fonction de porteur. Après avoir perdu sa capacité reproductrice, il se spécialise dans son nouveau rôle. Cette stratégie arborescente de la répétition induit donc aussi un processus de spécialisation : [...]. »³⁷⁴. La description de la poussée de l'arbre démontre la difficulté d'adapter ce mécanisme végétal à la création d'une assise. C'est pour cette raison que les Bouroullec ont choisi d'aplanir les branches, dans le but d'obtenir un objet plus confortable. Les pieds avant sont moulés avec la coque de l'assise, tandis que les pieds arrière sont fabriqués à part, puis ajoutés à la structure. Le défi posé par la création de la *Chaise Végétale* est d'atteindre la rationalité de l'arborescence dans la fabrication et l'élaboration de l'objet : « Ainsi, à partir du tronc, les grosses branches se ramifient en une multitude de petites branches. »³⁷⁵. Dans le projet proposé par Erwan et Ronan Bouroullec, on retrouve donc une transposition de la nature en tant que force créatrice, s'exprimant dans la disposition spécifique des branchages. La *Chaise Végétale* nous permet d'observer l'introduction d'un système de croissance au sein de l'objet domestique.

L'arborescence correspond à une loi de développement, à partir de laquelle les terminaisons végétales occupent de façon optimale l'étendue à leur disposition : « il s'agit de multiplier le plus possible les surfaces de contact avec le milieu environnant, tant pour les racines dans le sol, que pour les feuilles dans l'air. »³⁷⁶. A travers l'extraction des mécanismes internes qui président à l'épanouissement des plantes, les objets plastiques et design acquièrent un fonctionnement organique. Les expérimentations techniques permettent d'obtenir des structures proches des produits naturels, dépassant le simple aspect formel pour toucher le cœur de l'objet. Il n'est donc pas anodin qu'Henri Focillon baptise l'étude des

³⁷⁴ R. Dumas, 2002, *Op. Cit.*, p. 146.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 149.

³⁷⁶ *Idem.*

formes biologiques « le quatrième règne ». Ce classement peut être étendu au processus d'hybridation entre modèles naturels et applications plastiques ; la structure archétypale peut déclencher ce type de croisement.

3.3. L'archétype, pièce originelle adaptée à l'homme

3.3.1. La maïeutique de l'objet

L'archétype désigne un objet, dont la forme est idéale. Etienne Souriau le définit comme « un modèle primitif, à la fois original et originel. »³⁷⁷. Selon des considérations assez proches, Gilbert Simondon se réfère à la pensée de Platon pour définir l'archétype, représentant le poinçon qui sert à frapper la monnaie, ainsi que les effets dues à cette pression. L'archétype est donc la forme première à partir de laquelle toutes les pièces sont fabriquées. Il possède une unicité qui le place à l'origine de la série : il « [...] n'a pas besoin des pièces pour exister : il est antérieur, comme il est supérieur ; il existe avant toute pièce. »³⁷⁸.

Cette conception vient nourrir le sens du prototype, en matière de design. De façon similaire à l'archétype, dénotant la perfection, le prototype constitue l'aboutissement d'une recherche sur la structure de l'objet, dans le but de le produire en série. Dans le domaine du design industriel, le prototype est un « Exemple à l'échelle 1 destiné à tester le futur produit. Le prototype est construit à partir des enseignements tirés des maquettes fonctionnelles et d'aspect. Il précède l'industrialisation. »³⁷⁹. On peut donc caractériser le prototype, comme le « type premier », c'est-à-dire le modèle à partir duquel toutes les autres pièces sont élaborées. Le statut attribué à l'archétype en tant que premier exemplaire destiné à servir d'essai a évolué avec l'apparition des techniques de prototypage rapide, décrites précédemment. En effet, ces procédés

³⁷⁷ E. Souriau, 1990, *Op. Cit.*, p. 164.

³⁷⁸ G. Simondon, 2005, *L'individuation, à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éd. Jérôme Million, p. 535.

³⁷⁹ A. Barré-Despôts, 1996, *Op. Cit.*, p. 488.

de fabrication permettent de créer directement la pièce, sans passer par l'étape du moulage. Ici, le prototype devient donc l'objet fini, lié aux performances de la machine.

Dans le domaine plastique, la construction de l'archétype est en prise avec la survivance d'images originelles enfouies. Cette conception rejoint la pensée de Platon, qui considère les archétypes comme des idées, imprimant leur sceau au plus profond de l'être humain. Ces images parfaites resurgissent dans la tentative de matérialisation qui s'opère à travers la création, la fabrique plastique. Ce processus de transfiguration apparaît dans la production de la créatrice Wieki Somers, qui conçoit le flacon de parfum *Amber* (« Ambre », 2005), sur le modèle de la résine jaune sécrétée par les conifères. Certains morceaux d'ambre contiennent, à l'état naturel, des inclusions d'insectes ou de petits fossiles.



Image 73 : Wieki Somers, parfum *Amber* 2005.

L'ambre fait partie des gemmes organiques, c'est-à-dire des éléments provenant de sécrétions ou de fragments animaux et végétaux. Dans son projet, Wieki Somers reprend, de façon subtile, le principe d'inclusion, qui transforme la configuration traditionnelle du flacon de parfum. En effet, habituellement, c'est par vaporisation ou contact direct que la fragrance est extraite de son contenant. Ici, le flacon transparent, de forme ovoïde contient une plume permettant d'appliquer le parfum directement sur la peau. Wieki Somers utilise donc le langage de l'archétype, pour redéfinir les rapports entre l'objet et son usager.

L'œuf, comme la goutte sont des formes archétypales, qui se manifestent fréquemment dans la pratique artistique et la création design. Elles représentent la structure dans laquelle s'origine le monde. *Amber* esquisse alors une maïeutique de l'objet, car elle confronte le spectateur à l'image d'une formation organique naissante. La maïeutique est l'art de « faire accoucher les esprits ». Elle désigne une pratique initiée par le philosophe Socrate³⁸⁰ qui, par un recours à une suite de questions, parvient à faire prendre conscience à son interlocuteur, qu'il détient en lui les clés de la vérité. Associée à la production plastique, la maïeutique caractérise la sensation de re-naissance induite par la matérialité de l'objet. En effet, l'une des causes d'une mise en rapport avec l'origine réside dans l'organicité des matériaux qui composent l'œuvre. Ainsi, cette formule de Maurice Merleau-Ponty : « Regarder un objet, c'est s'enfoncer en lui »³⁸¹ résume le processus d'intrication entre le corps du spectateur et le monde de l'œuvre.

L'œuf est le symbole de la matrice et le support de certaines cosmogonies. En prenant appui sur les écrits de Mircea Eliade, on peut établir un parallèle entre les rites convoquant un retour à l'état fœtal et le processus d'immersion du spectateur à l'intérieur de l'objet plastique. *Amber* est une pièce qui contient une symbolique de l'être au monde. D'abord la forme de l'œuf, associée à la transparence du matériau, qui expose son contenu et invite à la pénétration du regard ; le premier sens est ainsi convoqué. Ensuite, la plume extraite de sa

³⁸⁰ On en trouve notamment la trace dans le *Théétète* de Platon, où Socrate se présente comme un « accoucheur des esprits », rendant hommage à la profession de sa mère, qui était sage-femme.

³⁸¹ M. Merleau-Ponty, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, p. 82.

matrice entre en contact avec le corps. Enfin, la fragrance possède une odeur de résine naturelle, qui évoque la provenance imaginaire du flacon et son lien avec la forme organique de l'ambre. Selon un processus équivalent aux rites initiatiques renvoyant à l'état fœtal, « [...] le "retour à l'origine" prépare une nouvelle naissance, mais celle-ci ne répète pas la première, la naissance physique. Il y a proprement re-naissance mystique, d'ordre spirituel, autrement dit accès à un nouveau mode d'existence (...). »³⁸². Dans la réception des objets plastique ou design, la re-naissance mène le spectateur/usager au seuil de la diégèse. Il expérimente le contenu de l'œuvre, qui lui transmet un certain nombre de sensations. A travers une transposition formelle de l'ambre dans le domaine de l'objet design, Wieki Somers convoque la fascination ressentie face à un fragment primitif, sensé contenir le monde. La créatrice use d'images interstitielles, puisqu'elle mélange l'origine végétale de l'ambre à la forme animale de l'œuf. La plume provient du duvet qui recouvre l'oiseau et suggère une connexion entre les règnes. On peut se demander si l'introduction de structures archétypales dans le domaine de l'artefact génère la sensation d'un retour à l'état naturel. Il semblerait que ce soit le cas.

Au sein de la pensée de Jean Baudrillard, l'archétype est une « forme fonctionnelle », dont le galbe correspond au modelé du corps. En ce sens, l'emprunt régulier de la structure du galet dans l'élaboration d'un objet renvoie à cette absolue finalité présente dans le développement des espèces naturelles. Jean Baudrillard donne l'exemple du briquet en forme de galet, faisant figure d'archétype, grâce à l'ergonomie naturelle qu'il manifeste : « Ainsi le briquet en forme de galet, lancé avec succès par la publicité depuis quelques années : forme oblongue, elliptique, asymétrique, "hautement fonctionnelle" : non pas qu'il donne du feu mieux qu'un autre, mais parce qu'il "épouse la paume de la main". "La mer l'a poli à la forme de la main" : c'est un état accompli. Sa fonctionnalité n'est pas

³⁸² Mircea Eliade, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Éd. Gallimard, pp. 106-107.

de donner du feu, mais d'être maniable. Et sa forme est comme prédestinée par la nature (la mer) à la manipulation de l'homme. »³⁸³.

Cet objet est équivalent à une extension du corps. Il est ajusté à la main et conforme aux gestes de préhension. Le briquet en forme de galet établit un lien entre la pierre façonnée par les mouvements de l'océan et le travail de l'artisan, qui fabrique des outils dont la « forme prolonge les gestes et le corps de l'homme. »³⁸⁴. Ce principe fait de l'objet un organisme, dont la structure est élaborée dans le but ultime d'une correspondance entre nature et sphère domestique. L'image du galet, qui devient un élément utilitaire convoque l'idée d'un processus de création œuvrant en accord avec les principes naturels. Nous pouvons ainsi dire que le créateur transpose, de manière inconsciente les schèmes inhérents aux mécanismes originels.

Décrivant le lien existant entre poïétique et nature, René Passeron souligne la part de hasard intervenant dans le processus de création, autour de parallèles établis entre formes et matériaux. Cette idée « [...] : ouvre la voie à des analyses de l'antipoïétique, où l'on verrait la nature se glisser, avec ses lois et sa puissance propres, dans l'activité de l'homme, pour en trahir bien souvent les intentions. »³⁸⁵. René Passeron décrit donc un phénomène inverse à une création maîtrisée. Au sein de la fabrique, le mélange des matières et l'application de techniques particulières sont en proie à des circonstances imprévues, qui orientent la forme définitive de l'œuvre.

Ce processus rejoint la conception d'une nature productive qu'on retrouve dans les conceptions du philosophe allemand Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854). Pour Schelling, la nature crée selon une finalité qui lui est propre. Elle est donc contrainte de produire, par une « nécessité interne ». Faisant référence au règne animal et à ce que les espèces peuvent produire à l'extérieur de leur organisme, Schelling détermine l'existence d'une « productivité consciente

³⁸³ Jean Baudrillard, 1968, *Op. Cit.*, p. 82.

³⁸⁴ *Idem.*

³⁸⁵ René Passeron, 1989, *Op. Cit.*, p. 41.

– mais primitivement apparentée à la productivité consciente – dont nous voyons le pur et simple reflet dans la nature.»³⁸⁶. Puissance naturelle et création artistique seraient donc liées par un même mouvement, un schéma intériorisé qui se reproduit sous différentes formes. On l’observe effectivement avec la production du flacon de parfum *Amber*. Le fragment de résine réapparaît, à une échelle plus importante et selon une mise en forme qui le destine à un usage spécifique.

En définissant la nature à la fois comme « produit » et « productrice », Schelling formule la volonté principale de la *Naturphilosophie*. Dans la conception du philosophe, « une science de la nature, un idéalisme de la nature ne portera pas sur l’être, mais sur le *devenir*, recherchant sous tout être stable un "renaître" ou un "redevenir", un *Wiederentstehen* où c’est bien la vie de l’organisme-nature qui est en question, [...]. »³⁸⁷. L’élaboration du flacon *Amber* est déclenchée par les images d’une réminiscence des sécrétions organiques. La poïétique révèle la prédominance des structures et mécanismes naturels qui donnent l’impulsion nécessaire à la création. L’utilisation de matériaux saisissant les principales caractéristiques du produit naturel, pour les transmettre à l’objet fait appel à l’idée de phénomène commun à la nature et à la production de l’artefact. Le flacon aussi transparent qu’une goutte d’eau semble façonné par le liquide.

3.3.2. Embryon, la forme née du liquide

La conception d’une nature soumise au « devenir » implique l’idée de cycles et de développements successifs. L’énergie créatrice insuffle son dynamisme dans l’instauration de formes plastiques. Les structures naturelles sont soumises à des principes mécaniques qui régissent leur morphologie. D’Arcy Thompson a tenté

³⁸⁶ F. W. J. von Schelling, F. Fischbach, E. Renault (trad.), 1799, *Introduction à l’esquisse d’un système de philosophie de la nature*, Paris, Le livre de Poche, p. 68.

³⁸⁷ Jean-Christophe Goddard (dir.), 2002, *La nature, approches philosophiques*, Paris, Vrin, p. 170.

de montrer l'implication de ces forces dans la constitution de divers organismes, ainsi que nous l'avons observé pour les coquillages. Leur forme ne varie pas, mais le mollusque augmente la superficie de son abri par sécrétions. Le biologiste met donc en lumière les liens unissant formes et croissance. L'exemple de l'ormeau est parlant, puisqu'il conserve les différentes courbes d'extension sur sa coquille.



Image 74 : Coquille de *Haliotis* où apparaissent les nombreuses lignes de croissance, Ou courbes génératrices. D'après J. Chenu.

Le biologiste observe ce phénomène, en particulier dans les « parties dures des organismes » ; il en déduit donc que « c'est la coquille qui donne à l'escargot sa forme de spirale, [...] »³⁸⁸. Ainsi la coque imprime sa structure sur le corps de l'animal. L'étude des processus de création revient à construire une embryogenèse des objets plastique et design. Pourquoi ce terme est-il parfaitement approprié ? Parce qu'il souligne l'ubiquité de l'œuvre en prise avec le vivant, ainsi que son caractère protéiforme. En effet, la construction de l'embryon est soumise à une série de phases de transformation, au cours desquelles les cellules se mêlent et adoptent diverses configuration. François Dagognet décrit ce fait avec précision : « L'embryologie qui décrit la lente édification, dès son commencement, nous assure que le premier moment consiste en la naissance d'une large fosse (la blastula) qui (...) se dédouble par

³⁸⁸ D'A. W. Thompson, A. Prochiantz (trad.), 1994, *Op. Cit.*, p. 194.

enfouissement en elle-même, avant de se rediviser encore à l'intérieur (troisième phase). Ainsi les cellules premières ne cesseraient pas de se réarranger et de se placer les unes dans les autres. N'est-ce-pas le "signe" du vital que cet enroulement ou une couche externe qui s'intériorise (la sphéricité) ? »³⁸⁹. Le phénomène défini est donc équivalent au fait de rentrer en soi-même, à l'image d'une sorte d'introspection. D'une façon similaire l'objet intériorise les métamorphoses d'un monde édifié à petite échelle.

L'œuvre de Patrick Neu intitulée *Le plongeur* (2007), conçue en cristal et cire perdue est l'image matérialisée de la célèbre formule « le monde contenu dans une goutte d'eau ». Faisant référence à la fluidité, l'objet se présente sous la forme d'une goutte transparente, qui renferme l'image partielle d'un corps plongeant.



Image 75 : Patrick Neu, *Sans titre*, 2007
Cristal, cire perdue, hauteur : 25 cm ; diamètre : 15 cm.

³⁸⁹ F. Dagognet, 1994, *Op. Cit.*, p. 57.

Selon la pensée orientale, l'homme n'est qu'un fragment de son milieu. Intégré à la nature, il en représente l'un des éléments, dans un rapport d'égalité. Dans la tradition des jardins japonais, par exemple, le végétal et le minéral sont incorporés dans une vision particulière du paysage. Il s'agit de faire référence à un archétype, de « reconstruire » la nature en un lieu déterminé, plutôt que de la « reconstituer »³⁹⁰, à travers une imitation parfaite. L'importance est fréquemment accordée à la symbolique des éléments et à l'élaboration d'une image condensée du paysage, transcrit par des variations d'échelles. La pratique des « jardins miniatures » à l'époque Muromachi³⁹¹ s'exerce dans ce qu'on appelle le *kare-sansui* ou « jardin sec ». Il cherche à atteindre l'essence de la nature, à travers une épuration du paysage réduit à sa minéralité. Quelques éléments végétaux viennent malgré tout ponctuer ces reliefs. Le jardin devient une représentation du paysage, réalisé à partir de modèles picturaux. Günter Nitschke dans son ouvrage sur *Le jardin japonais* explique que « [...] : la manie qu'ont les japonais d'attacher, de manipuler ou d'atrophier les plantes, la fascination qu'exercent sur eux les paysages miniaturisés, plongent donc leurs racines dans une pratique culturelle qui jouit au Japon d'une familiarité millénaire. »³⁹². Cette volonté du jardin japonais de capter les traits essentiels de la nature provient d'un désir d'enclorre une vision particulière. Bien que ces lieux soient conçus à partir de matériaux naturels, ils naissent d'agencements artificiels, puisqu'il s'agit de matérialiser une projection de la nature.

Les contraintes appliquées aux végétaux pour donner vie au jardin, rejoignent la construction des cabinets de verdure, décrits par Bernard Palissy. Danièle Duport parle d'un « naturel hypertrophié ». Ce terme est habituellement appliqué au vocabulaire du corps. L'hypertrophie décrit l'accroissement anormal d'un

³⁹⁰ E. Borja, P. Maurer, 2009, *Les leçons du jardin zen*, Paris, Chêne, p. 117.

³⁹¹ L'époque Muromachi se réfère au palais qui fut construit en 1378, par Ashikaga Takauji, dans un quartier de Kyoto portant le même nom. Elle s'étend de 1336 à 1576 environ. Cette période est soumise à une instabilité dominante, caractérisée par les luttes de pouvoir ; mais comme le mentionne Günther Nitschke, même si cette époque est fondée sur de grandes tensions, elle est extrêmement féconde d'un point de vue culturel. Elle voit notamment naître le théâtre nô, la cérémonie du thé et le « jardin sec ».

³⁹² G. Nitschke, 2007, *Le jardin japonais*, Cologne, Taschen, p. 18.

membre, d'un organe ou d'une cellule au sein du vivant. Elle se rapporte à l'organisme et intègre donc la question d'une création, qui en tentant de reproduire les mécanismes naturels, les exacerbe au point de leur donner un caractère utopique. Évoquant la construction des cabinets de verdure, au cœur des jardins, Danièle Duport rend compte de l'assujettissement imposé aux arbres et arbustes : « Forçant le végétal à devenir minéral, architectural, par la contrainte extrême de la taille, le jardinier bride la poussée de sève et la contorsionne pour qu'elle signifie en lettres humaines le langage de Dieu. »³⁹³. Il s'agit donc de faire passer les produits naturels d'un règne à un autre, en les faisant varier. Par cette attitude, l'artiste revêt l'identité du démiurge, capable de sonder le vivant pour orienter, voire stopper sa progression.

La nature est considérée dans sa dimension créatrice, résultant d'un mouvement intérieur. L'œuvre de Patrick Neu semble animée de cette pulsion enfouie, qui permet au cristal d'engendrer le corps du plongeur.

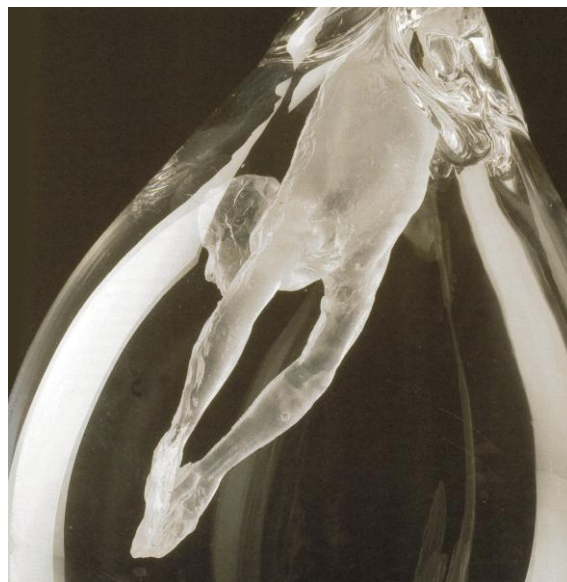


Image 76 : Patrick Neu, *Sans titre*, 2007
Cristal, cire perdue, hauteur : 25 cm ; diamètre : 15 cm, détail.

³⁹³ Danièle Duport, 2002, *Op. Cit.*, p. 74.

La fragilité de la matière employée pour créer l'objet marque le caractère insaisissable du liquide, que l'artiste parvient pourtant à matérialiser. La figure emprisonnée à l'intérieur de la goutte possède un aspect pris entre une facture assez brute et l'apparente minutie imposée par l'échelle. A l'image d'un liquide figé dans un matériau qui en rend partiellement les propriétés, certains organismes marins paraissent fusionner avec leur milieu. Les théories formulées par Théodore Schwenk (1910-1986) sur l'élaboration des formes naturelles engendrées par les flux et courants imprimant leur force aux éléments, est en prise avec la naissance de la goutte. Possédant des connaissances pointues en matière d'hydraulique, Théodore Schwenk livre pourtant une vision onirique et quelque peu fantaisiste de l'élaboration des structures organiques dans son ouvrage *Le chaos sensible* (1963), assez éloignée de la rigueur scientifique ; mais ses hypothèses ne sont pas dénuées d'intérêt. Elles se rapprochent d'une conception plastique des formes, façonnées par leur milieu.

Schwenk rattache d'ailleurs l'édification de l'embryon à son immersion dans la cavité amniotique. Le liquide aurait une influence sur la structure des membres et des organes du fœtus. Le corps de l'enfant soumis aux mouvements du fluide conserve les traces de son passage dans le ventre maternel : « Avant la naissance, l'enfant se trouve dans une enveloppe liquide protectrice : il n'est pas encore entré définitivement dans le champ des forces terrestres. Il est couché comme à l'intérieur d'une sphère, et il est encore presque entièrement liquide, du moins aux premiers stades de la vie embryonnaire. Sa forme d'abord liquide, se densifie ensuite progressivement. Quand il entre dans le domaine terrestre, il quitte l'espace courbe de l'eau et il entre en relation avec les forces rectilignes. Dans la mesure où il subit leur influence, son corps se solidifie, [...]. Dans les formes de croissance de ses membres, entre autres, on retrouve les traces de son origine, dans le monde sphérique de l'eau, c'est-à-dire du cosmos. »³⁹⁴.

³⁹⁴ T. Schwenk, 1963, *Le chaos sensible. Création de formes par les mouvements de l'eau et de l'air*, Paris, Triades, 2005, p. 24.

Théodore Schwenk relie donc le développement de l'enfant dans la cavité amniotique au milieu liquide qui l'enveloppe et le protège. Composé d'eau et de sels minéraux, cette substance renferme des « cellules fœtales » et des « particules blanches de vernix caseosa », une matière épaisse, blanchâtre et visqueuse, dont le corps du bébé est entièrement enduit. Ainsi, comme le suggère Théodore Schwenk, l'organisme s'ébauche progressivement et semble retenir, à sa surface, l'empreinte de son passage du liquide au solide. Pareillement, l'œuvre de Patrick Neu construit une maïeutique de l'objet reposant sur une poïétique des fluides, c'est-à-dire un processus de création, qui prend en compte les états transitoires de la matière. Le plongeur est engendré par la structure de la goutte en verre. On pourrait donc parler d'une naissance, voire d'un cycle, au cours duquel le corps est façonné par le fluide et retourne à son état primitif, celui qu'il possédait dans le ventre de sa mère.

La technique employée pour réaliser l'œuvre confère une logique particulière à l'objet, puisqu'elle s'accorde à la symbolique de la mise au monde et de la saisie d'une forme à partir d'un amas de matière. D'Arcy Thompson, dans son étude sur la morphologie du vivant, influencée par des facteurs physiques et mathématiques établit justement un parallèle entre le travail de l'artisan et plus spécifiquement, celui du souffleur de verre et les actions des fluides : « Pour celui qui a déjà regardé un potier travailler au tour, il est évident que l'efficacité du pouce du potier, tout comme celle du souffle du souffleur de verre, dépend des propriétés physiques des matériaux façonnés, argile ou verre en fusion, qui se comportent alors essentiellement comme des fluides. La tasse et la soucoupe, tout comme le tube et le bulbe, représentent (dans la simplicité et le caractère primitif de leurs formes) de merveilleuses surfaces d'équilibres telles qu'on peut en obtenir dans certaines conditions limites. Ce ne sont rien d'autres que des sortes d'"éclaboussements" à grande échelle, [...]. »³⁹⁵. Comme on peut l'imaginer dans la création de la goutte, la pression exercée par le souffleur de verre donne cette forme allongée, bombée, qui fait écho à la mécanique des fluides. Les effets du

³⁹⁵ D'A. Thompson, A. Prochiantz (trad.), 1994, *Op. Cit.*, p. 90.

cristal liquide, matière en fusion possède l'aspect visqueux des animaux à corps gélatineux, comme les méduses : « Le verre se présente sous l'aspect d'une masse uniforme, incolore et transparente ; il faut qu'il soit exempt de bulles, de nœuds, de filandres etc. »³⁹⁶.

Les qualités de cette substance sont transférées à l'œuvre et lui donnent l'apparence d'un liquide, arrêté en plein mouvement. Ainsi la rêverie cristalline qu'évoque Gaston Bachelard entre en résonance avec la fabrication des « fioles de Bologne », utilisées dans les laboratoires. La façon dont ces flacons sont confectionnés est pratiquement identique à la chute d'une goutte. Ces fioles « (...) se fabriquent en laissant tomber du verre fondu goutte à goutte dans l'eau froide ; chaque goutte en se solidifiant prend la forme d'une larme, mais comme elle a filé avant de se détacher, ces larmes ont une queue ; [...]. »³⁹⁷. Le processus décrit adhère à une image plastique de la mise en forme du verre, mais cette plasticité est en proie à la part de hasard résidant dans l'élaboration des structures naturelles. De plus, la présence de la figure du plongeur à l'intérieur de la goutte confère l'apparence d'une forme prolifique à l'objet, puisque le corps est extrait de sa substance même.

Le cristal est une matière adaptée à l'élaboration d'une embryogenèse de l'objet. En effet, la substance est travaillée dans un état intermédiaire, lorsqu'elle est chauffée à haute température et devient malléable. Le matériau est donc soumis à une série de transformations, notamment l'ajout de plomb au verre, qui lui donne cette pureté incomparable. La plasticité provient d'une double configuration de la matière, à travers le principe de mise en abyme, qui génère une intrication de structures différentes, comme on a pu le voir dans l'œuvre de Patrick Neu. Il s'agit de modeler une forme, qui va elle-même donner naissance à un objet et ici, le corps d'un homme. Le terme « forme » provient d'ailleurs du latin *forma*, qui signifie « moule », « objet moulé »³⁹⁸, en lien avec le processus

³⁹⁶ *Encyclopédie du dix-neuvième siècle. Répertoire universel des lettres, des sciences et des arts, Tome 24*, Paris, Bureau de l'encyclopédie du XIX^e siècle, p. 147.

³⁹⁷ *Idem*.

³⁹⁸ J. Picoche, 1992, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, p. 239.

d'empreinte. Ce phénomène, fréquemment observé dans la nature permet notamment d'identifier des espèces disparues.

3.3.3. L'empreinte, un débordement de l'objet sur l'espace

L'empreinte décrit une transformation de la matière par un « procédé mécanique ». La définition formulée par Georges Didi-Huberman délimite le terrain d'approche de la notion : « (...), l'empreinte suppose un *support* ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact) et un résultat mécanique qui est une *marque*, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif technique complet. »³⁹⁹. Le procédé en lui-même contient un potentiel plastique indéniable, qui provient du pouvoir formateur de la matrice, capable d'élaborer une structure en son sein.

L'empreinte naît de l'action d'une forme, qui lui confère son apparence ; cette forme joue le rôle d'un sceau, puisque les caractéristiques du modèle sont enregistrées dans la reproduction. L'utilisation du terme « substrat » en lien avec la notion d'empreinte, nécessite qu'on s'y arrête un peu plus longuement. Le substrat est une substance nourricière, favorisant le développement des végétaux lorsqu'il s'agit de terreau ou d'humus et décrivant la formation de sédiments dans le processus de fossilisation. En outre, ce dernier établit un lien, un nœud de passage entre la plante et la pierre. Le substrat active en quelque sorte ce que nous pouvons appeler le devenir fossile. Selon un processus de solidification progressive, les formes des végétaux et animaux sont imprimées dans la matière. Les parties dures, comme les coquilles subsistent, tandis que les parties molles se décomposent et disparaissent. Le substrat conserve les traces de leur passage. La fossilisation génère un statut intermédiaire entre les règnes naturels. Il intègre

³⁹⁹ G. Didi-Huberman, 2008, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éd. Minuit, p. 27.

le moment précis où le végétal s'abîme dans la matière tendre, sédiments, argile ou mollasse et devient minéral.

Roger Caillois décrit avec poésie, cette métamorphose à partir de laquelle la « pierre mime la vie ». Il prend l'exemple des sycomores fossilisés, de l'écorce et de la feuille, transformées en matières minérales. Une vision d'ensemble du tronc nous fait d'abord penser au végétal ligneux, tel que nous le connaissons ; pourtant, le regard qui parcourt la surface en détail relève une configuration inhabituelle de du matériau. La forme du bois est intacte, comme si l'enveloppe extérieure avait été conservée, mais la pierre s'est infiltrée dans les moindres interstices du végétal et en a pris la place : « Comme tout ce qui respire et qui croît, [les arbres] sont condamnés à une dispersion finale où rien ne subsiste d'identifiable et d'autonome. Mais pour eux-seuls, la grâce minérale peut survenir. Il arrive que chaque fragile cellule, maintenant vide, maintenant vaine, soit occupée la place exacte qu'elle tient dans le dispositif général, par une bourre cristalline encore ductile et bientôt intraitable. [...] La pierre impassible est pour une fois installée dans les habitats de la vie et elle en mime les formes, les niches, les alvéoles intimes. »⁴⁰⁰. La matière minérale permet de conserver la structure de l'arbre et de la pérenniser. Cette sculpture naturelle représente en quelque sorte la mémoire du végétal ligneux, comme nous l'avons observé dans l'étude des processus de pétrification.

La production artistique de Giuseppe Penone s'articule autour de cette question de la métamorphose des règnes et de la trace mnésique. Au centre de ces transformations, le corps entre en symbiose avec le végétal. Il est un « outil », une extension de la nature. En ce sens, l'utilisation de l'empreinte dans le processus de création suggère une forme d'effraction, de pénétration de la matière, qui devient autre. Penone attire notre attention sur le fait que les matériaux gardent en eux la trace de leurs origines : « Le bois porte le vécu de l'arbre, la pierre la mémoire de la Terre, le bronze la mémoire d'un âge, et ainsi de suite... »⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ R. Caillois, 1975, *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, p. 31.

⁴⁰¹ F. Jaunin, G. Penone, 2012, *Op. Cit.*, p. 51.

Lorsque le corps entre en contact avec une substance quelconque, il se fond en elle et explore ses profondeurs. La production d'une matrice convoque donc la naissance d'une double empreinte, l'une constituée par la forme imprimée dans la matière et l'autre attachée à sa provenance. Même s'il est transformé par l'action de l'artiste, le matériau garde les marques de son milieu d'extraction.

A partir des années 1970, Giuseppe Penone amorce une série d'œuvres construites autour du toucher, de la peau. Il réalise notamment d'immenses toiles au fusain, qui représentent l'empreinte agrandie de paupières (*Palpebre*, 1978).

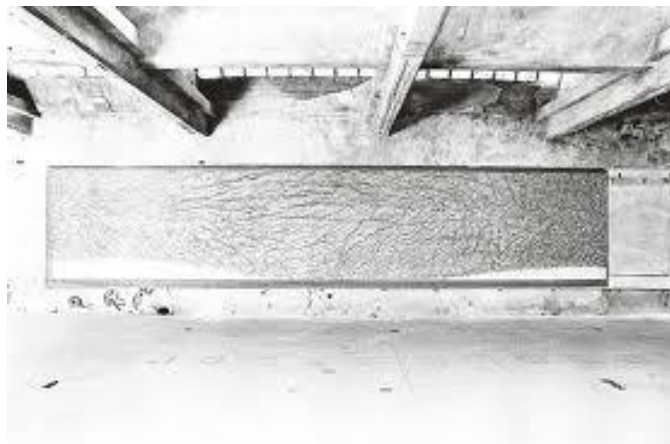


Image 77 : Giuseppe Penone, *Palpebre*, 1978.

L'artiste invite alors le spectateur à plonger dans un réseau déployé de ramifications, de veines et d'arborescences, matérialisant l'espace intermédiaire qui existe entre l'œil et l'organe amovible. Ce geste apparaît comme un basculement, opéré dans une logique de l'entrebâillement, de l'excavation. L'empreinte se développe sous la forme d'un paysage. Par projection, le spectateur déambule dans une « cartographie » imaginaire, construite par le détail corporel. Éliane Chiron, dans la préface de l'ouvrage *Paysages croisés. La part du corps* use très justement du mot « dépaysement » pour décrire ce processus d'immersion totale. Le terme qualifie cette forme de dissolution du

corps dans un paysage qui ne possède aucune situation précise. L'œuvre opère un déplacement du spectateur, hors de son milieu habituel, c'est-à-dire en dehors d'un cadre purement familier, circonscrit. Il s'agit de lui faire éprouver l'expérience de la « fouille », celle qui confronte son propre corps à celui de l'artiste.

Par contact, adhérence d'une surface sur un objet, le regardeur est transporté dans ce qu'on peut qualifier d'*espace internodal*. Dans le domaine de la botanique, ce terme désigne la partie se situant entre deux nœuds formés par la plante, « [...], entre les parties du végétal où les fibres s'entrecroisent et où le tissu cellulaire se tuméfie. »⁴⁰². L'*internodium* est donc une interface, un lieu placé à la frontière de deux territoires distincts. Transposé dans le domaine des arts plastiques, l'entre-nœud caractérise parfaitement l'espace ménagé entre deux jonctions et notamment, celle qui s'effectue entre les règnes et déconstruit le caractère fixiste des classifications. Chez Giuseppe Penone, l'*internodium* se manifeste dans l'entrelacement du corps et du végétal. L'entre-nœud est également employé dans le jargon anatomique et qualifie souvent, de façon métaphorique la forme des membres, sous le terme d'*internodia*⁴⁰³.

D'un point de vue plastique, l'entre-nœud est une articulation intermédiaire, le « milieu de l'espace séparant différents nœuds ou jointures »⁴⁰⁴, pour reprendre les mots d'Émile Callot. C'est un point stratégique, où, l'imbrication des mondes contenus dans l'œuvre se révèle et s'expérimente dans une poïétique de l'interstice. L'entrebâillement correspond alors à un vide, où les images intermédiaires sont extraites du processus de création. Georges Didi-Huberman souligne la propension de la sculpture à se montrer sous un « état naissant », ce qui signifie que l'objet est en prise avec l'espace et y laisse une empreinte

⁴⁰² A. Drapiez, 1838, *Dictionnaire classique des sciences naturelles*, tome IV, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, p. 149.

⁴⁰³ Dans *L'art et le vivant*, Jackie Pigeaud souligne d'ailleurs que « Chez Pline, il est question des segments articulés des pattes de l'araignée, et de divers insectes et de ceux de la queue du scorpion. Ovide parle d'*internodia* pour les membres humains qui se transforment dans la métamorphose d'Ésaque en oiseau (...). », p. 113.

⁴⁰⁴ É. Callot, 1951, *La renaissance des sciences de la vie au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 88.

persistante. Poursuivant ses recherches sur le devenir végétal du corps, Giuseppe Penone réalise l'œuvre imposante baptisée : *Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)*, [« Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca), 2001-2002 »].



Image 78 : Giuseppe Penone, « Dépouille d'or sur épines d'acacia »
2001-2002.

Composée de trente toiles de 120 × 130 cm chacune, cette production représente une vision gigantesque de la bouche de l'artiste. La configuration réticulée de la peau entre en résonance avec le développement d'un paysage chaotique. Penone construit cette topographie buccale, à partir d'une trace laissée sur un morceau de scotch. Il agrandit son empreinte, de façon à faire apparaître les nivellements de la peau et implante des épines d'acacia sur ce paysage épidermique. Au centre de l'espace laissé par les deux lèvres brille une lame d'or.

L'empreinte est la « mémoire du corps ». L'image qu'en donne Penone pose les jalons de son œuvre : « Si vous faites un pas dans le sol, vous déformez le sol. Ce

creux que vous avez créé se remplit de lumière ou d'eau. La topographie s'en trouve modifiée. De même, si vous touchez la boue ou une autre surface, vous laissez une trace de votre corps. Et cela, d'un certain point de vue, c'est plutôt rassurant. Cela affirme et confirme une présence. Vous existez. Et il y a une interaction réelle.»⁴⁰⁵. A travers la pression exercée dans la matière, le corps devient nature.

La *Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)* traduit le caractère étrange, surprenant d'une superposition de l'anatomie humaine et des organes végétaux. Le spectateur est assimilé par ce gigantesque relief déployé. Cette sensation correspond à un processus de « mise au monde ». La production d'une empreinte n'est-elle pas une manière de rejouer l'expérience de la naissance à travers la constitution d'une forme ? L'œuvre de Penone traduit justement l'existence d'un état végétal de l'être, en opérant des glissements subtils entre le corps et la nature. D'ailleurs le terme conserve et véhicule le sens donné par ses racines étymologiques : issu de *natura*, du verbe latin *nascor*, qui signifie « naître », la nature est une matrice universelle, à la source de toute chose. Cette idée rejoint la constitution d'une maïeutique de l'objet, destinée à introduire le spectateur dans les méandres de l'œuvre. Le caractère inquiétant de la cartographie constituée par les dessins de la bouche gigantesque génère une forme de renaissance du regard, introduit au cœur du processus de création. Usant du principe de métamorphose dans la plupart de ses œuvres, l'artiste conçoit un être dont l'évolution est rythmée par le végétal. Au-delà d'une simple symbiose, il est question d'un devenir, d'une chair transposée en matière ligneuse nourrie par la sève ; le principe inverse fait également partie de la construction de l'œuvre, puisque les formes humaines sont projetées au sein de la nature.

Le seuil de ces transformations s'éprouve par la peau, « seul espace de contact direct avec l'univers extérieur »⁴⁰⁶. La peau est une enveloppe réactive, qui fait le lien entre le corps et son environnement. Ainsi que le suggère Penone, c'est au

⁴⁰⁵ F. Jaunin, G. Penone, 2012, *Op. Cit.*, p. 43.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 42.

travers de cette surface « (...) sensible et perméable que nous pénétrons le monde et que nous sommes pénétrés par lui. »⁴⁰⁷. Ceci est d'autant plus palpable dans l'œuvre *Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)*. Les impressions ressenties par le spectateur sont déclenchées en surface et s'étendent ensuite à une vision des profondeurs suggérée par les contrastes de l'empreinte.

On assiste à une transposition poétique de la logique du vivant dans le processus artistique. Dans le domaine scientifique, les espèces intègrent une chaîne qui les fait évoluer ou disparaître. Ces transformations, ainsi que les interactions régissant l'équilibre naturel construisent des « passages d'une forme vivante à une autre »⁴⁰⁸. C'est bien de ce type de « transmutation » dont il est question dans la production de Giuseppe Penone. L'œuvre s'inscrit dans un schéma d'élaboration, qui la place au centre d'un cycle perpétuel. Le spectateur perçoit cette fabrique comme le lieu de toutes les hybridations possibles. L'empreinte constitue le vecteur de ces sensations. Elle conserve la trace du contact avec un objet spécifique.

Les empreintes formées à partir d'éléments naturels contiennent la présence de végétaux ou d'animaux disparus. Mais ces exuvies ne témoignent pas seulement de l'existence d'espèces particulières, elles sont aussi les fragments d'un monde façonné par le temps. Les fossiles intègrent par exemple les collections d'objets extraits de la nature et semblent conserver en eux cette palpitation propre à la vie. On les retrouve dans les cabinets de curiosités, lieux renfermant des collections privées, qui apparaissent dès le XVI^e siècle. Ils contiennent à la fois des éléments provenant des trois règnes naturels et des objets fabriqués par la main de l'homme. Ces espaces s'organisent de façon spécifique et sont souvent proches de la saturation.

L'approximation des connaissances sur la nature aux XVI^e et XVII^e siècles privilégie l'introduction du merveilleux et de l'extraordinaire au cœur de ces

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ F. Jacob, 1970, *Logique du vivant*, Paris, Gallimard, p. 149.

espaces. De façon récurrente, les artistes et designers usent de la forme du cabinet de curiosités, afin de briser les frontières existant entre les disciplines et de réactiver la symbolique de l'objet. Conçue sous la forme d'une paraphrase, cette production s'étend de l'objet en tant que monde à part entière, à l'espace mis en scène. Il trace une ligne directrice entre la rigueur scientifique et la part onirique contenue dans toute production artistique.

3.4. Renaissance du cabinet de curiosités dans les formes contemporaines de la création

3.4.1. Mise en abyme : un monde savamment orchestré

Le cabinet de curiosités est l'expression d'un agencement singulier de la collection, sous la forme d'un monde. Dans l'excellent ouvrage qu'il consacre à ce sujet, Patrick Mauriès définit le cabinet de curiosités comme :

« (...) un lieu clos, souvent exigü et parfois retiré, caractérisé par un emploi singulier de l'espace et par une organisation savante d'objets réunis moins pour être vus que pour être étudiés. »⁴⁰⁹.

La manipulation des échelles convoque une découverte progressive des objets, littéralement imbriqués dans l'espace. Il s'agit tout autant d'une mise en valeur des pièces, que d'une démultiplication du lieu, grâce à l'utilisation de niches, de tiroirs ou de vitrines, permettant d'agrandir les surfaces à disposition. Il faut savoir que le cabinet de curiosités désigne également un meuble parfois richement ouvragé, destiné à contenir les collections. En outre, l'objet fait office de fragment, appartenant à un système complexe de significations, qui se révèle dans le choix de son emplacement. À partir de ce réseau sémantique, c'est-à-dire de symboliques qui se répondent ou s'opposent, naissent des typologies de l'entre-deux, abolissant la dichotomie entre produits de la nature et artefacts :

⁴⁰⁹ P. Mauriès, 2002, *Op. Cit.*, p. 50.

« La transgression ou plutôt le dépassement de l'opposition entre les deux domaines opposés de la création, se traduit naturellement par la sidération du regard ; elle est la source même de la merveille. »⁴¹⁰.

L'établissement d'associations inattendues entre les divers éléments de la collection déclenche le dépaysement nécessaire à une assimilation du spectateur au cœur du dispositif. Parce qu'il manifeste une forme de contamination entre l'objet et l'espace, le contenu sémantique du cabinet de curiosités, associé à sa configuration spécifique sont transposés en tant qu'œuvre d'art dans la création plastique actuelle.

Afin de comprendre le processus qui préside à cette forme de répétition particulière, il convient de s'arrêter sur les origines et l'évolution de ce lieu. Ancêtre du musée, le cabinet de curiosités apparaît dès l'Antiquité. En Grèce, les sculptures sont placées dans des lieux publics, qui deviennent les « sanctuaires des Muses ». Elles intègrent notamment les temples et sont dédiées aux dieux et à l'univers des jeux olympiques. Les « cabinets d'étude » baptisés *studioli* apparaissent au début du XV^e siècle en Italie. Ils sont la propriété des princes, qui affirment leur puissance à travers le prestige et la richesse de la collection. L'accessibilité à ces lieux est souvent restreinte à l'entourage du souverain, comme en témoigne le *studiolo* de Pierre de Médicis (1414-1469), situé à Florence. En Allemagne, les *Kunstkammern* (« Chambres d'art ») se développent vers le milieu du XVI^e siècle et sont suivies par la création des *Wunderkammern* (« chambres des merveilles »). Alors que l'irrationnel règne en maître sur les cabinets de curiosités, une logique scientifique s'impose peu à peu dans ces lieux, ainsi qu'en témoignent l'apparition des formes encyclopédiques. Au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, la dimension merveilleuse est abandonnée, afin de laisser place à une étude et un classement rigoureux de la nature, qui apparaît déjà dans le cabinet de curiosités constitué par Ulysse Aldrovandi (1522-1605) à Bologne. Même, si l'influence du bestiaire fabuleux y possède encore une place

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

importante, le « musée » conçu par Ulysse Aldrovandi repose sur une catégorisation poussée à l'extrême. Ainsi que le mentionne Patrick Mauriès, les spécimens qu'Aldrovandi n'avait pu collecter étaient peints sur des panneaux grâce à la technique de la *tempera*, ces représentations étant entièrement soumises à « une visée documentaire »⁴¹¹.

Opérer des classements permet de pénétrer en profondeur les mystères de la nature. Elle est une « instance initiatrice aussi merveilleuse que secrète », dont « l'art est le succédané ». L'œuvre serait donc un moyen d'appréhender, de saisir ce que la nature ne permet pas d'obtenir matériellement. La démarche d'Aldrovandi illustre parfaitement ce propos. La peinture donne l'illusion d'une continuité entre les espèces réellement collectées et celles, simplement représentées. Le cabinet de la Renaissance utilise donc les images foisonnantes de l'histoire naturelle, qui relèvent de passages extraordinaires entre les règnes. L'apparition de la perspective permet d'imaginer, une matérialisation de ces intermédiaires, dans la profondeur et la configuration du lieu. Les allers et retours entre l'espace et les pièces de la collection constituent un moyen de développer contextuellement le sens des hybridations.

Le cabinet de curiosités est un substitut du monde et entend contenir le plus large panel de ses productions. La rencontre entre les éléments naturels, pierres, plantes séchées, fragments d'animaux ou espèces naturalisées et les artefacts nés des savoir-faire humains, tableaux, sculptures et monnaies favorise la passion des croisements. Les hybridations, nées de montages effectués entre différents types d'animaux permettent de donner un caractère vraisemblable à l'existence des monstres et de nourrir la fascination pour le merveilleux. Christine Davenne met en exergue l'émulation produite par l'intérêt pour les êtres fantastiques, qui « [engendrent] de nouveaux systèmes de pensée situés autour de l'idée de naissance. »⁴¹².

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 150.

⁴¹² C. Davenne, 2004, *Op. Cit.*, p. 47.

La structure du cabinet de curiosités transcrit cette atmosphère particulière naissant du prolongement de la réalité par une manipulation du surnaturel. Dans cet ordre d'idée, la mise en abyme traduit le désir d'atteindre les éléments naturels depuis l'intérieur, à partir de leur processus de création. Il n'est donc pas anodin que cette mise en scène, ce *theatrum mundi* réapparaissent dans la production artistique actuelle. Le recours au découpage de l'espace et à une stratification de l'objet lui-même engage une réflexion sur le statut de l'œuvre d'art, qui correspond tout-à-fait à la dualité du cabinet de curiosités :

« [...] Occupé presque dans ses moindres recoins, du sol au plafond, marqueté comme une surface précieuse, constellé d'objets, il ne peut par essence contenir tout ce qu'il recèle – d'où la nécessité de le démultiplier : en autant de plans, plateaux, tiroirs qu'il est possible. »⁴¹³.

L'enchâssement de l'objet dans l'espace permet non seulement d'optimiser l'utilisation des surfaces, mais également d'accrocher le regard par le truchement des failles indiquant la présence de systèmes d'ouvertures et de rangements. Placé dans la posture du « curieux », le spectateur explore les effets de contamination de la nature sur l'artefact. Les cadres, niches et tiroirs sont autant d'éléments qui construisent différents niveaux de lecture pour l'objet et déroulent son contenu symbolique. *Le Cabinet de la Licorne*, qui constitue l'une des salles incontournables du Musée de la Chasse et de la Nature (Paris) recrée, selon cette interpénétration du réel et de l'imaginaire, un « Cabinet des Merveilles » construit à partir d'objets anciens et contemporains. Il s'agit d'évocations diverses de la licorne, directement ou indirectement liées à l'animal fabuleux. Le dispositif fonctionne à la manière d'une paraphrase, dont le propos n'est pas exhaustif, mais tente par l'intermédiaire du fragment, de transmettre l'essence d'un légendaire reconstruit. *Le Cabinet de la Licorne* contient une accumulation d'objets qui manifestent, de façon intrinsèque, une des facettes de l'animal, qu'il soit question de l'univers qui l'entoure, de ses propriétés magiques ou de son

⁴¹³ P. Mauriès, 2002, *Op. Cit.*, p. 66.

apparence. Dans ce dispositif précis, ce sont les vitrines qui assurent l'organisation de l'espace.



Image 79 : « Le cabinet de la Licorne », Musée de la Chasse et de la Nature
A droite : Saint Clair Cemin, *Tête de Licorne*, 2005, bronze et dent de narval.

D'autres éléments comme *La tête de Licorne* (2005) conçue par l'artiste Saint Clair Cemin sont présentés plus librement. Il imagine une « monture » pour un superbe rostre de narval qui appartenait aux fondateurs du Musée, Jacqueline et François Sommer. L'objet est serti dans un moulage en bronze, qui figure une tête de cheval, dont le pelage est constitué de feuilles. L'œuvre mêle donc deux aspects fondamentaux de la *Wunderkammer* : l'histoire naturelle comme support de la fable, ainsi que l'association de la nature à l'artefact.

La mise en scène joue donc sur l'extraction de certaines finalités du « Cabinet des Merveilles ». A l'instar de la phrase qui se construit autour d'une définition, les objets s'assemblent, se juxtaposent dans le but de produire une image ouverte sur le rêve. La *Wunderkammer* use aussi de la métaphore, car chaque objet qui la compose est un prétexte à l'analogie, à l'imbrication symbolique des niveaux de sens présents dans une œuvre. La démarche qui consiste à se réapproprier la forme du cabinet de curiosités et de l'inscrire dans une vision contemporaine conçoit l'espace comme un « véritable fait esthétique »⁴¹⁴. Dans la création de ce *topos*, qui mêle le réel à l'imaginaire, se dessine de manière récurrente, une esthétique de la contamination. L'objet déverse dans l'espace le mystère de son monde.

Plusieurs pièces élaborées par l'artiste Jean-Michel Othoniel intègre l'espace consacré à la licorne. Ces objets résultent de la confrontation de différentes temporalités. Les pièces sont conçues comme les trophées de chasses imaginaires, propres à l'univers cynégétique du musée. Des cornes de rhinocéros sont serties dans une monture en verre et métal, alors qu'une boule de feutre est emprisonnée dans un maillage de verre et placée sous un globe transparent. L'utilisation de ces matériaux permet de sublimer le vestige naturel et de renforcer son pouvoir imaginaire. Bien évidemment, le métissage favorise la transdisciplinarité. C'est l'un des buts que les artistes souhaitent atteindre en citant le cabinet de curiosités dans la construction de leurs œuvres. Le processus de création concerne alors non seulement la production des objets en tant que tels, mais aussi leur inscription dans un cadre beaucoup plus large. Au cœur de ce système, ils doivent trouver une résonance quant à leur univers intrinsèque. Ainsi, Jean-Michel Othoniel fait référence, de manière plus globale à l'aspect fantastique des *Wunderkammern*, en transformant un œuf d'autruche qui fut la propriété du peintre Bernard Buffet. Il se sert également d'un bézoard, désignant « une

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 244.

concrétion calcaire qui se forme parfois dans la panse des mammifères. »⁴¹⁵. A l'instar des cornes de rhinocéros, il incorpore l'objet dans un édifice en verre, qui évoque le reliquaire ou l'ex-voto.

Le procédé de mise en abyme est donc constamment présent, déployant différentes images, qui servent de catalyseurs ; c'est-à-dire d'éléments attractifs, subjuguant le regard, par le prisme du fragment. Dès lors, le recours à la paraphrase est un moyen de décrire un processus plastique qui manipule et transforme les occurrences du cabinet de curiosités. Il s'agit bien plus d'une reformulation à partir de termes nouveaux, que d'une copie exacte du lieu et de son contenu. En outre, on retrouve dans *Le cabinet de la Licorne*, un choix d'objets chers aux collectionneurs des XVI^e et XVII^e siècles, mais certaines transformations effectuées par les plasticiens font de ces éléments des reflets de notre époque ; l'idée étant de considérer la forme du cabinet de curiosités au regard du monde actuel. Ainsi, le collectif d'artistes Gelatin substitue un ours en peluche éventré aux spécimens d'animaux plongés dans des bocaux d'alcool ou de formol (*Sans titre*, 2005).



Image 80 : Gelatin, *Sans titre*, 2005,
Cabinet de la Licorne, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris

⁴¹⁵ C. d'Anthenaise (dir.), 2007, *Le Cabinet de Diane au musée de la Chasse et de la Nature*, Paris, Citadelles & Mazenod, p. 112.

La lumière projetée derrière le flacon confère à cet amas de poils et de fils, un caractère particulièrement inquiétant. On voit bien ici, la manière dont la science et les arts s'intriquent. Alain Tapié fait d'ailleurs remarquer la prédominance de l'aspect extraordinaire des objets de la collection : « La curiosité n'a pas pour finalité l'exhaustivité, les formes sensationnelles sont privilégiées, recherchées par la pénétration jusqu'aux entrailles du vivant, afin de comprendre les processus de la création. Se forge ainsi une culture visuelle où présentation des objets et illustration des formes se trouvent mêlées, modifiant la quête traditionnelle dans la production des images. »⁴¹⁶. C'est donc la vision même de l'œuvre qui est remise en cause et l'illusion du volume donnée par la peinture contribue à jouer sur le prolongement de l'espace.

Les tableaux intégrés au cabinet de curiosités usent parfois d'un tel réalisme que les objets figurés semblent réellement présents. Le lieu de la représentation contamine alors en quelque sorte l'espace de la collection. Il constitue un passage ouvert sur un monde, qui induit parfois le mélange des règnes naturels. L'*intarsia* est un bel exemple de mise en abyme, qui s'effectue dans une confusion entre la deuxième et la troisième dimension. La transposition du cabinet de curiosités au sein des arts plastiques procède également d'une extension de l'espace réel par l'entremise du tableau. L'*intarsia* désigne une marqueterie réalisée sur un panneau de bois et souvent intégrée au mobilier. Elle convoque la construction d'un univers qui submerge le spectateur, plus particulièrement quand les *intarsie* sont présentes en nombre :

« Avec des réussites discutables dans le cas d'objets isolés, l'*intarsia* crée une réalité toute particulière lorsqu'elle est utilisée pour couvrir en entier le mur de ce monde à part qu'est le *studiolo*. Les armoires entrouvertes rythment les boiseries des murs de ces minuscules enclos dédiés à l'activité intellectuelle. »⁴¹⁷.

⁴¹⁶ A. Tapié, 2006, « Les sources d'une post-modernité transversale », in A. Tapié, J. Zwingenberger (dir.), *L'homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, Paris, Somogy/Palais des Beaux-Arts de Lille, p. 14.

⁴¹⁷ M. Milman, 1982, *Op. Cit.*, pp. 50-51.

Miriam Milman insiste sur le fait que ce type de production extraite de son contexte acquiert un statut bien différent, puisqu'il devient décoratif. Effectivement, l'intérêt de l'*intarsia* n'est pas d'être aussi réaliste que possible, mais bien de créer une atmosphère singulière.

Alors que les tableaux réalisés par juxtaposition de fragments de bois ne peuvent rendre avec exactitude toute la palette de couleurs nécessaires à la représentation d'une nature morte ou d'un paysage, la peinture permet d'installer un réalisme intense. Au sein du *Cabinet de la Licorne*, l'ancien et le contemporain se côtoient à travers la présence d'objets divers. Ainsi, aux artefacts élaborés par Jean-Michel Othoniel, s'ajoute des trophées de daim en trompe-l'œil, dont les caractéristiques sont assez curieuses. Réalisées par l'artiste Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), « peintre des chasses de Louis XV », ces toiles possèdent la particularité de figurer des têtes de cervidés présentant certaines anomalies.

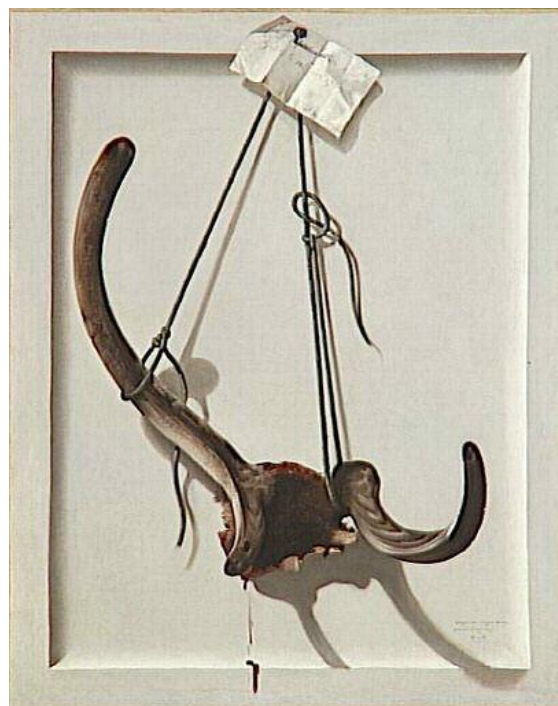


Image 81 : Jean-Jacques Bachelier,
Bois de cerf chassé par le roi à Saint Hubert, le 10 juin 1767

Une étiquette peinte détermine la provenance et la date de mise à mort de l'animal. Très réalistes, les peintures véhiculent l'angoisse de la malformation. La nature donne naissance à des éléments, qui se situent hors de la norme et provoque donc un double sentiment d'attraction et de répulsion. La situation des toiles, « tapissant » le plafond du *Cabinet de la Licorne* accentue la surprise produite par de tels objets.

À L'instar de l'excroissance, dont la formation est contraire à la logique de l'archétype, l'espace revêt cette extension cynégétique, qui plonge le spectateur dans un univers inhabituel. Peintures et trophées réellement présents se répondent et interpellent le regard. La mise en abyme, la production de ce qu'on peut appeler des espaces gigognes est déclenchée par la variété des angles de vue proposés. Ici, il est question d'un environnement, au sens d'espace constitutif de la collection. La résurgence des cabinets de curiosités dans la production actuelle entraîne une déconstruction des catégories artistiques, grâce notamment à l'interpénétration constante entre la nature et l'artefact intégrés à la fabrique :

« [...] ; l'espace, support de toutes les contaminations, réceptacles d'imprévisibles précipités, révélateur de sens cachés, [...], apparaît une fois encore comme la dimension cardinale, le principe même de la création. »⁴¹⁸.

La construction du lieu est apparentée à une poïétique, construite par strates. Une configuration similaire touche l'objet : il devient un chef-d'œuvre d'ingéniosité. Paré d'ornements et de sculptures minuscules, serti de pierreries, il dévoile un univers en soi. Le spectateur se projette assez facilement dans ces pièces, parce qu'elles atteignent une difficulté technique qui leur donne une existence plastique presque surnaturelle.

⁴¹⁸ P. Mauriès, 2002, *Op. Cit.*, p. 237.

3.4.2. Réduction de l'objet

Le cabinet de curiosités en tant qu'espace est sans cesse en dialogue avec les pièces de la collection. Le jeu des échelles confronte le regardeur à un monde, dont l'objet est une sorte de contraction. L'analogie avec la plante est éloquente : c'est une structure qui contient dans chacune de ses parties un végétal potentiel. Dans cette exploration de l'univers botanique, la graine, que nous avons évoqué précédemment est une réduction. Il suffit que les conditions favorables soient réunies, pour que la capsule s'ouvre et laisse la plante s'épanouir. L'édifice est fragile, mais il contient toutes les pièces nécessaires à son fonctionnement. Il en va de même pour l'objet de la *Wunderkammer*. Il constitue une demeure, un refuge pour le regard. Même s'il possède un volume restreint, son agencement est si bien pensé, qu'il suggère la naissance d'autres espaces :

« Réduit, replié, enveloppé sur lui-même, l'objet de cabinet semble ainsi pouvoir s'ouvrir à l'infini sur lui-même, se prolonger jusqu'à la limite du visible : [...]. »⁴¹⁹.

Introduit dans cet objet, l'œil du spectateur agit comme un endoscope et scrute l'ensemble de ses composantes. Des pièces semblables font partie du *me Collectors Room* constitué par Hans Olbricht à Berlin. Il s'agit d'une collection privée constituée selon une logique qui s'apparente à celle du « Cabinet des Merveilles ». La *Wunderkammer* Olbricht a la particularité de mêler des œuvres de la Renaissance et de l'âge baroque à des productions contemporaines. L'exposition intitulée *Mémoires du futur* (2011) présente pour la première fois en France, à La maison rouge (Fondation Antoine de Galbert, Paris), les pièces exceptionnelles de cette collection. La symbolique des objets s'intensifie dans la sobriété de la mise en scène. Des vitrines renferment les pièces délicates et fragiles. Leur fond blanc se détache de la surface noire des cimaises et forme un cadre attirant. On retrouve l'ambiguïté des pièces que renferme le cabinet de curiosités : suspendues entre la vie et la mort, leur organicité est prégnante. La

⁴¹⁹ P. Mauriès, 2002, *Op. Cit.*, p. 114.

collection s'articule autour d'un agencement télescopique, qui permet d'aller de l'objet à l'environnement, dans une forme de confrontation entre univers fictifs et espaces réels. Comme le fait bien remarquer Virginie Spenlé dans le catalogue d'exposition *Mémoires du futur, la collection Olbricht*, le cabinet de curiosités est un lieu dont les objets forment la résille. En outre, ils sont solidaires les uns des autres, grâce notamment aux variations de dimensions et à la hiérarchisation qu'on leur impose :

« Collection à caractère encyclopédique, le cabinet de curiosités se veut une reproduction du monde en miniature et éclaire la place de l'homme dans l'univers. [...] : le système cosmologique est analysé comme un réseau, dans lequel objets et êtres vivants de toutes espèces sont reliés entre eux et interagissent. »⁴²⁰.

Dans ce système de représentation, l'artefact adopte un statut ambivalent : la saisie du vivant en tant que processus de création ne se limite pas à la surface, elle perce les secrets du dispositif interne de la machine. Ainsi, le transfert d'une logique naturelle vers l'objet lui donne une dimension nouvelle, celle d'un organisme qui se dilate par l'intrusion du regard.

Ce phénomène d'extension correspond à une ampliation de l'objet. Dans son usage médical, le terme « ampliation » détermine un agrandissement de la cage thoracique, qui se produit lors de l'inspiration. Le vocabulaire juridique lui donne le sens d'une copie attestant la réalisation d'un document officiel. La double signification est intéressante, puisqu'elle cadre à la fois avec le principe de résurgence (la création d'une réplique adaptée aux questionnements actuels des arts plastiques) et l'idée d'un déploiement de l'objet, résultant d'un phénomène physiologique. L'ampliation s'ajuste donc parfaitement au traitement de l'œuvre selon une transposition du modèle organique. D'ailleurs, les matières composant certains objets de la *Wunderkammer Olbricht* conservent l'élan vital de leur

⁴²⁰ V. Spenlé, « La Wunderkammer Olbricht », in A. de Galbert (dir.), 2011, *Mémoires du futur, la collection Olbricht*, Paris, Fage Éditions, p. 22.

provenance naturelle. Les matériaux bruts côtoient alors les substances transformées par le savoir-faire de l'artisan ou de l'artiste.

Dans la conception du « Cabinet des Merveilles », l'appréhension du monde se traduit par l'aptitude du créateur à embellir les produits de la nature. Le talent s'exprime également dans l'articulation héroïque de volumes restreints, qui s'imbriquent les uns dans les autres. Le pendentif confectionné à partir d'une noix sculptée témoigne de cette virtuosité qui fait naître un monde dans l'objet.



Image 82 : pomandre, Wunderkammer Olbrich.
Noix Sculptées.

Datant du milieu du XVII^e siècle, l'amulette joint les deux coques à l'aide d'une charnière harmonisée à la monture en vermeil. Des sculptures ornent l'objet, l'une des faces représentant Adam et Ève se livrant au péché originel, tandis que l'autre figure l'Adoration des bergers. La manière dont la pièce est ouvragée indique le tour de force réalisé par l'artisan à l'origine de ce pendentif. Le catalogue d'exposition donne une description précise du volume interne du bijou :

« Lorsqu'on ouvre la noix, on découvre d'un côté six compartiments pour loger des "yeux de crabe" (...), et de l'autre un compartiment unique susceptible

d'accueillir une éponge pour des parfums. Le pendentif faisait ainsi à la fois usage d'amulette et de pomandre. »⁴²¹.

Les qualités de l'objet, associées au monde délicat qu'il développe par la présence de ces minuscules bas-reliefs lui confère une aura mystérieuse. L'œil s'accroche au détail, qui l'invite à pénétrer le monde de l'œuvre. Ses effets sont produits par les formes se détachant de la surface. Bien qu'il soit parfois considéré comme un élément superficiel, détournant la peinture de son sens profond, il peut être le fragment, qui révèle les différents niveaux de lecture contenus dans l'œuvre. Dans l'ouvrage qu'il consacre à la notion, Daniel Arasse retranscrit cette relation ambiguë existant entre le détail et l'univers pictural. Il exprime la volonté de se rapprocher avec le plus d'exactitude possible de la nature. Or, il cristallise précisément, le caractère bien trop lisse de la peinture Académique, critiquée par Charles Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* (1863). En effet, au XIX^e siècle, le détail est au cœur d'une condamnation de l'Académie, parce qu'il représente un certain nombre de contraintes imposées à l'artiste. Dans le tome I du *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1856), Aubin Louis Millin estime qu'un trop grand intérêt porté au détail écarte le peintre de son sujet :

« On appelle ainsi les petites parties que l'art néglige ordinairement avec raison, parce qu'elles ne sont pas même aperçues dans la nature à moins qu'on ne veuille y faire une attention expresse, et qu'on s'en approche assez pour être en état de l'examiner. L'artiste doit se tenir assez éloigné de son modèle pour l'embrasser en entier d'un seul coup d'œil : il ne doit donc pas représenter ce qu'il n'a pu voir lui-même sans trop s'approcher. »⁴²².

Certes, un traitement excessif du détail dans un tableau peut se révéler indigeste et noyer la représentation dans ce qui semble anecdotique, mais il est à certains moments, ce qui fait sens au cœur de l'œuvre. Ce phénomène est d'autant plus visible au sein de l'objet, qu'il attire délibérément le regard dans ses failles, afin

⁴²¹ A. de Galbert (dir.), 2011, *Mémoires du futur, la collection Olbricht*, Paris, Fage Éditions, p. 30.

⁴²² A. L. Millin, 1856, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Tome I, Paris, Imprimerie de Crapelet, p. 432.

de faire découvrir au spectateur une facette insoupçonnée de son univers. Le pendentif composé de deux noix articulées se découvre ainsi : il est d'abord observé dans son intégralité, puis donne à voir des particularités, qui n'avaient pas été perçues au premier coup d'œil. Le détail fait alors figure de passage entre l'œuvre et son monde. Il possède un fort impact sur la lecture de l'objet, la façon dont on va le percevoir et l'interpréter. À partir des écrits de Kenneth Clark, Daniel Arasse souligne donc l'importance du détail, qui apparaît soudain au regard, après plusieurs examens d'une toile et qui fait du spectateur le témoin d'un parti pris par l'artiste :

« Identifiés et isolés, ces détails donnent à voir au lecteur les "récompenses" promises à celui qui "scrute patiemment" la peinture. Ces "récompenses ne sont pas sans effet sur le rapport du spectateur au tableau et sur la compréhension qu'il peut en avoir : [...]. »⁴²³.

Ces propos concernent bien sûr la peinture, mais ils s'appliquent parfaitement à l'analyse de l'objet dans le domaine des arts plastiques et plus particulièrement dans l'étude des résurgences de la collection au sein de la création actuelle. Revenons sur la *Wunderkammer* constituée par Thomas Olbricht : elle effectue un parallèle entre les objets anciens et les œuvres issues de l'art contemporain. Cette démarche donne lieu à un étrange télescopage entre les époques. Certaines pièces les plus récentes jouent notamment sur la confusion entre les images puisées dans le passé et la réinterprétation qu'en donnent les artistes. La sculpture réalisée par le créateur anglais Alastair Mackie est une sphère confectionnée à partir de crânes de souris juxtaposés, placés sous un globe transparent. La mise en scène, ainsi que les matériaux utilisés font référence à l'histoire naturelle, présente dans les collections des XVI^e et XVII^e siècles ; mais le dispositif choisi par l'artiste introduit une dimension plastique qui se réfère à une logique de la répétition. Dans ce cas de figure particulier, le détail est un moyen d'accentuer le trouble du spectateur. D'abord intrigué par cette dentelle qui se déploie sous la forme d'un globe, il cherche à identifier ses composants. Il

⁴²³ D. Arasse, 1996, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, p. 6.

découvre alors que l'objet est élaboré à partir de boîtes crâniennes protégeant le cerveau animal. À l'attraction ressentie précédemment succède une gêne provoquée par la nature des matériaux. Ainsi, le détail est ce qui révèle la tromperie et brise l'aspect lisse de l'œuvre. Il s'agit d'une forme de transgression de la beauté, qui se manifeste tout-à-coup dans l'abject. La répétition permet d'engloutir la singularité de l'objet dans la masse et de brouiller le regard ; or, l'extraction du fragment, considéré de façon isolée révèle ses origines.



Image 83 : Alastair Mackie, *Untitled (sphere)*, 2009

L'appréhension de l'œuvre sous l'angle du détail nous met, une nouvelle fois, face à une stratigraphie de l'objet. Plus ses dimensions sont restreintes, plus il nécessite un examen attentif pour divulguer son monde intérieur et se rapproche des systèmes naturels. D'ailleurs, nous pourrions dire que l'artiste se livre à une « anatomisation » de l'objet, afin de pousser l'œil à une exploration fouillée.

L'emploi de ce néologisme correspond parfaitement au dispositif utilisé dans ces œuvres. Le détail développe une organicité de l'objet qui coïncide avec le versant anatomique du corps humain. Les métaphores utilisées par Philippe Comar dans ce texte extrait du catalogue d'exposition *L'homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle* témoignent du caractère plastique des images médicales du corps :

« Anatomisé, le corps n'a plus d'échelle propre. Chaque fragment isolé est un monde en soi. La moindre rugosité osseuse est un paysage lunaire, le plus modeste réseau de capillaires un jardin buissonnant. L'infiniment petit et l'infiniment grand se télescopent. ».

Se confronter à l'objet et selon l'exemple que nous avons donné, à la sculpture d'Alastair Mackie, c'est sonder les entrailles d'un corps, s'ouvrant sur un paysage dans lequel l'esprit se projette. L'œil dissèque, s'immisce dans la structure et en sonde chaque parcelle. Le recours à la boîte crânienne en tant qu'élément de construction favorise ce voyage intérieur. Georges Didi-Huberman nous le rappelle en évoquant les écrits de Paul Richer : « l'organe concave » pose « la question de l'intérieur »⁴²⁴, c'est-à-dire, l'attraction pour le viscéral, le volume accidenté, imparfait de la cavité. La perspective d'un contenu intrigue, elle réveille la soif de découverte et suggère un état d'esprit qui est celui du voyage, de l'expédition.

Si l'objet du cabinet de curiosité est soumis à une miniaturisation, c'est pour mieux résumer le monde et permettre une imbrication de différents espaces qui se rejoignent. A l'image de la *Wunderkammer*, l'objet est une matrice qui éveille l'esprit à la connaissance. Par conséquent, son univers ne se limite ni à ses dimensions, ni à sa matérialité. L'œuvre construite selon cette logique de la réduction est guidée par la force évocatrice du détail, invitant à une sorte d'exploration anatomique. En effet, l'élaboration de l'objet correspond à la construction d'un organisme, dont chaque pièce occupe une fonction précise. La

⁴²⁴ G. Didi-Huberman, 2000, *Op. Cit.*, p. 10.

mise au point de ce système dépasse la simple ressemblance formelle, l'idée étant de saisir le déroulement d'un processus naturel, afin de le traduire plastiquement. Cette transposition implique la référence au cabinet de curiosités et en particulier à l'époque de la Renaissance, au moment où l'approximation du savoir scientifique laisse ouvert le champ des possibles et ménage des croisements entre art et science.

3.4.3. L'œuvre conçue comme un voyage intérieur

L'emploi de la citation du cabinet de curiosités donne lieu à une réflexion sur la création contemporaine à partir des formes du passé. Ce type de mise en scène s'intéresse tout particulièrement aux méthodes qui président à la constitution de catégories. Dans ses recherches sur la survivance des cabinets de curiosités dans l'art moderne et contemporain, Christine Davenne montre que la réitération de ce lieu dédié au collectionnisme est un moyen d'abolir les frontières entre les disciplines :

« D'une certaine façon, chaque renouvellement des catégories de l'histoire de l'art s'est fait par l'annexion de territoires jusque-là ignorés et il semble que cette esthétique de la curiosité nous fasse glisser vers de nouvelles définitions de l'art. »⁴²⁵.

Plus qu'un emprunt aux formes du passé, la saisie des classements, de l'agencement et de la configuration du cabinet de curiosités, en tant que *Theatrum mundi* est une façon d'analyser ses symboliques, à l'aune d'un regard actuel. Dans les collections des XVI^e et XVII^e siècles, l'appréhension de la nature s'effectue au travers d'une catégorisation se concrétisant dans la place réservée à l'objet. La mise en abyme n'est pas seulement matérialisée dans le découpage de l'espace, elle permet aussi d'affirmer la particularité de l'objet, en le classant :

⁴²⁵ C. Davenne, 2004, *Op. Cit.*, p. 13.

« (...) la rareté de l'objet de curiosité ne le définit-elle que dans un premier temps, virtuel pour ainsi dire, et celui-ci ne prend-il vraiment son sens, ou sa réalité, qu'une fois placé dans tel ou tel tiroir, telle étagère ou tel recoin du cabinet. »⁴²⁶.

Parce qu'il implique de multiples transformations, tant au niveau des objets de la collection que de leur mise en scène, le cabinet de curiosités est un lieu d'engendrement. D'ailleurs, tout dans cet espace n'est que matrices, excavations, trouées où peut s'introduire le regard. Le dispositif choisi par Alastair Mackie pour sa sculpture constituée de crânes de souris en témoigne : le globe est à la fois un objet de protection et un artifice de présentation, qui fait naître l'œuvre sous l'œil perçant du spectateur. La référence à l'engendrement induit une forme d'introspection, de voyage dans un monde intérieur ; elle suggère donc une nouvelle immersion au cœur du ventre maternel. Christine Davenne évoque largement ce processus :

« Le cabinet de curiosités apparaît comme un substitut d'engendrement : les hommes y apaisent leur angoisse de mort en donnant naissance, par la vertu du classement, à une lisibilité nouvelle de la mère nature. »⁴²⁷.

Le prélèvement d'échantillons dans la nature entraîne une fracture du cycle qui rythme le vivant. Déracinés, ces fragments sont ensuite réimplantés dans un espace qui leur fournit un nouveau statut : ils deviennent des objets de collection. La collecte provoque donc une remise en cause de l'ordre naturel, dans son processus de développement. Les éléments amassés échappent en quelque sorte à la disparition. L'objet extrait de la nature est un témoignage, une trace convoquant la diversité du vivant. Dans cette perspective, l'échantillon renaît à la lumière de l'artefact. C'est donc une conception particulière de la nature que propose le cabinet de curiosités et plus spécifiquement celui de la Renaissance, dans un mélange entre la merveille et ses échos dans l'histoire naturelle. Le terme de « conception » requiert ici un éclairage supplémentaire, car il constitue la clé de voûte d'une réitération du cabinet de curiosités au sein de la création

⁴²⁶ P. Mauriès, 2002, *Op. Cit.*, p. 134.

⁴²⁷ C. Davenne, 2004, *Op. Cit.*, p. 50.

actuelle. En effet, le mot se réfère à une doctrine de la création, mais il désigne également une action concrète, à l'origine de toute la collection. « Conception » vient du verbe latin *capere, captus*, qui signifie « prendre ». Il marque clairement la saisie, le fait de capter propre au prélèvement et donc à la logique de la collecte ; mais n'oublions pas que le terme est lié à l'engendrement, puisqu'il désigne la formation de l'enfant. En ce qui concerne l'étude de la résurgence du cabinet de curiosités dans la production actuelle, la conception exprime non seulement l'idée d'une renaissance plastique de la structure, mais elle traduit aussi l'implication d'une méthode présidant à la création de catégories interstitielles.

À travers les rapports qu'il établit entre les objets, le cabinet de curiosités élabore une heuristique de la nature, en dégagant ses mécanismes profonds. Le mystère qui entoure l'origine de certains éléments tels que le corail permet ainsi la naissance de catégories intermédiaires, qui associent l'artefact aux productions naturelles. Ce processus est récurrent dans la *Kunst und Wunderkammer* construite par Thomas Olbricht. Les échantillons sont présentés à l'état brut, comme cette corne de rhinocéros représentant un trophée de chasse. Au XVI^e siècle, on attribue à cet objet des « vertus curatives et antipoison ». L'animal suscite alors tout un nombre de fantaisies, dues au fait qu'on ne connaît de lui que les descriptions données dans les ouvrages. Ce n'est qu'en 1515 que le premier rhinocéros arrive sur le sol portugais, objet d'un présent offert au roi. Le peintre allemand Albrecht Dürer (1471-1528) en fait le portrait, sans avoir vu l'animal. Il se sert donc de la mémoire qu'il a fondé à partir du compte-rendu morphologique de certains textes. Le rhinocéros représenté par Dürer est une combinaison d'éléments empruntés à différents animaux. Ses pattes sont recouvertes d'écailles, tandis que son corps n'est qu'une gigantesque carapace articulée. L'artiste prend la liberté d'ajouter une petite corne de licorne sur le dos du spécimen, sans doute pour lui donner davantage de majesté.

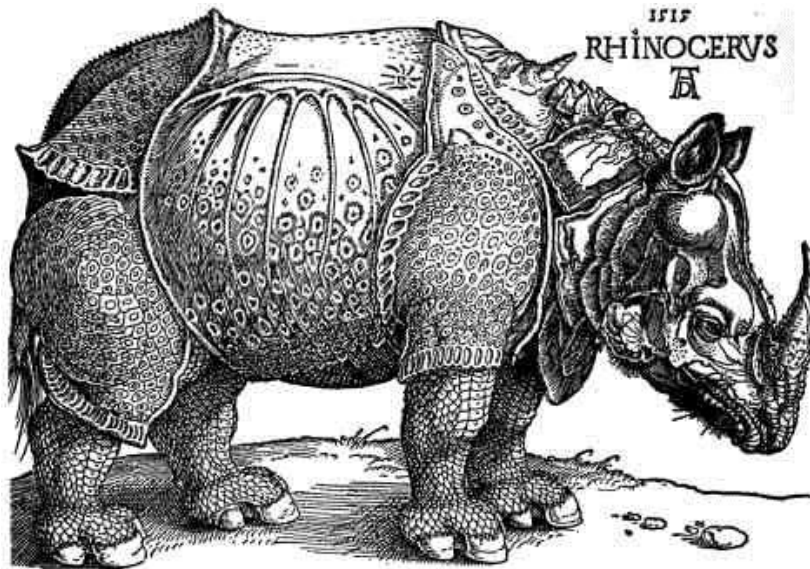


Image 84 : gravure d'Albrecht Dürer représentant le rhinocéros Offert au roi, 1515.

Lors de l'exposition *Mémoires du futur*, la sculpture d'Alastair Mackie est placée à côté d'un singulier objet qui semble lui faire écho. Il s'agit de « vingt sphères creuses concentriques, tournées dans un morceau d'ivoire »⁴²⁸. Ce chef-d'œuvre provient de la *kunstkammer* de Georg Laue⁴²⁹ à Munich. Un type d'ouvrage similaire pouvait se rencontrer en Europe, aux XVI^e et XVII^e siècles, dans certains cabinets de curiosités, mais celui-ci possède la particularité d'être richement orné. L'une des causes de cette différence notoire est due à sa provenance (Chine, dynastie des Qing, XVIII^e siècle)⁴³⁰. D'ailleurs, les sculptures de la sphère extérieure décrivent les activités quotidiennes d'hommes et de femmes asiatiques. Les motifs composent une dentelle dont la finesse est surprenante. Elle témoigne d'une maîtrise exceptionnelle du matériau.

⁴²⁸ A. de Galbert, 2011, *Op. Cit.*, p. 64.

⁴²⁹ Georg Laue est spécialiste des objets de la *Kunstammer*. Il est également conservateur de la *Wunderkammer* Olbricht à Munich.

⁴³⁰ Comme le mentionne le catalogue d'exposition, la datation de l'objet s'est faite en comparaison avec une pièce presque identique, présente dans la collection du musée Antoine-Ulrich de Brunswick.



Image 85 : Sphères concentriques en ivoire tourné et sculpté
Chine, dynastie des Qing, XVIII^e siècle.

Ce délicat réseau est un des éléments qui incite à la réalisation d'une analogie avec la sculpture d'Alastair Mackie. D'une façon presque similaire, mais selon un mode de création différent, la sphère en crânes de souris produit un maillage conçu à partir de motifs ajourés. Le choix de cette comparaison dans la disposition des pièces fait référence à cette assimilation de la nature par l'artefact.



Image 86 : Alastair Mackie, *Untitled (sphere)*, 2009, détails

Le détail se manifeste une nouvelle fois comme le ressort d'un mécanisme qui participe à une évolution du statut de l'ornement. En effet, il utilise le motif pour capturer l'attention et révéler les différents niveaux qui composent l'objet. En ce sens, l'ornementation n'a pas pour but d'imiter la nature, mais bien d'en donner une représentation qui entend défaire les nœuds d'un langage séculaire. Par son analyse du motif végétal présent dans les collections des cabinets savants du XVI^e siècle, Alain Tapié exprime parfaitement le sens de cette traduction :

« Loin de relever d'un projet profane, cette nouvelle esthétique qui conquière l'abondance, le mouvement et l'espace n'a pas pour fin la *mimésis*, mais bien l'agencement d'un fonctionnement symbolique du naturel. Une telle compréhension nous conduit à considérer autrement la description minutieuse des feuillages, des écorces. Leur prolifération sert une ambition intellectuelle et spirituelle, et non pas de simples captations visuelles à des fins délectables, même si celles-ci entrent en jeu dans la fixation de notre quête de l'inconscient. Ce que l'on croyait n'être qu'une logique narrative débordante est d'abord une logique qui sert la pratique de l'exégèse. ».

Cette conception est fondamentale, puisqu'elle révèle la fonction explicative du motif. Pour saisir les phénomènes naturels, il faut savoir leur donner une consistance qui se manifeste dans les partis-pris de la représentation. Figurer par l'image, le dessin ou la peinture revient à appréhender la logique d'un monde. L'objet de curiosité est doté d'une maïeutique, qui lui donne le pouvoir d'engendrer par la vision. Le simple fait d'observer un motif, de le détailler apporte une forme de compréhension sur son être au monde. L'œil intercepte la faille qui dissipe les faux-semblants et, par cette capture, le spectateur procède à une introspection, au sens que lui donnent Édouard de Perrot et Martin Weyeneth, c'est-à-dire :

« [...], la capacité à prendre distance et à avoir un regard critique sur soi-même et sur l'environnement. »⁴³¹.

⁴³¹ É. de Perrot, M. Weyeneth, 2004, *Psychiatrie et psychothérapie, une approche psychanalytique*, Bruxelles, de Boeck, p. 174.

Par rapport à notre réflexion sur le processus d'assimilation, on peut même confronter les deux acceptions du terme : l'analyse critique et le rapport au monde intérieur, qui se manifeste au travers des sensations. Quoi qu'il en soit, l'introspection suggère, au premier abord de se tourner vers le dedans. Le langage utilisé par l'objet plastique qui prend modèle sur les collections de curiosités est délibérément ancré dans le détail. C'est par le truchement de la fissure qu'il donne le sentiment d'une plongée dans le monde intérieur de l'œuvre. Souhaitant mettre à jour le potentiel de la réduction, j'ai conçu une série d'objets réunis sous le nom de *Miniatura*, qui font référence à un prolongement de la nature par l'artefact. Sachant que le support théorique de ma recherche repose en grande partie sur la réappropriation de l'archétype qu'est le cabinet de curiosités, cette collection entend faire de l'hybridation le motif d'un basculement dans les excavations de l'objet. Chaque pièce est conçue autour d'un croisement, sensé déclencher l'immersion. Ainsi, l'un des objets figure des branches de corail ancrées dans les cavités d'un fruit de lotus, l'idée étant de troubler l'origine de chaque espèce. L'utilisation du corail est symbolique : sa forme arborescente laisse penser à un végétal, tandis que sa texture hors de l'eau évoque plutôt la pierre.

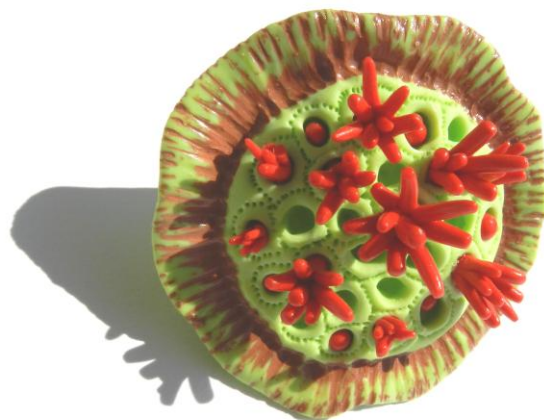


Image 87 : série des *Miniatura*, Lotus-corail, pâte polymère

Pendant longtemps, les amateurs, curieux et scientifiques se sont interrogés sur la nature de cet élément. Classé en tant que minéral, Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708) l'intègre à son *Mémoire sur les plantes pierreuses* en 1700. Il s'agit de produire une taxinomie végétale à partir de l'observation des fleurs. En réalité, ce qui ressemble à des corolles s'épanouissant sur une branche sont des polypes qui se développent sur un squelette extérieur⁴³². C'est d'ailleurs le mouvement de ces petites « fleurs », qui place le naturaliste Jean-André Peyssonnel (1694-1759) sur la voie de l'animal.

Le corail est donc en quelque sorte l'archétype du zoophyte, parcourant les trois règnes naturel, du fait des correspondances visuelles qu'il établit. L'objet créé à partir du fruit de lotus et des « pousses » de coraux interroge le rapport du cabinet de curiosités au jardin. Christine Davenne exprime cette relation existant entre la pièce dévolue à la collection et son prolongement extérieur, à travers l'image du jardin à la Renaissance :

« Le jardin partage avec le cabinet une structure close et une ordonnance géométrique. »⁴³³.

Les deux espaces se complètent parfaitement et usent largement des combinaisons entre les trois grands règnes naturels. Pour reprendre les termes de Danièle Duport, le jardin constitue une « annexe » du cabinet de curiosités. Les végétaux séchés qu'on peut examiner au sein de la collection, s'épanouissent dans l'espace du jardin. Ici, on entrevoit l'instauration d'une dialectique du sec et du vivant. L'objet confectionné selon la forme du fruit de lotus et des branches de corail intègre cette ambivalence, puisqu'il tente de reproduire au plus près les textures organiques, à l'aide d'une matière parfaitement artificielle, la pâte polymère. L'hybride énonce l'étrangeté de la plante dont il provient. En se référant au jardin situé dans le prolongement du cabinet de curiosités, l'objet devient un condensé du passage entre milieux intérieur et extérieur. Il fonctionne selon le « jeu des correspondances » chère à l'esthétique surréaliste. Le

⁴³² Voir Annexe 10 (images de Lacaze-Duthiers sur les polypes)

⁴³³ C. Davenne, 2004, *Op. Cit.*, p. 75.

collectionnisme porté par les diverses combinaisons de l'assemblage fait partie des réflexions propre au surréalisme. Suivant les termes de Patrick Mauriès, le mouvement cultive les « effets d'étrangeté » inhérents à la « culture de la curiosité ». Par ailleurs, plusieurs artistes surréalistes, tels que l'écrivain André Breton (1896-1966) ou le poète Paul Éluard (1895-1952) se livrent à l'exercice de la collection. En outre, l'intérêt porté à cette pratique fait renaître l'image du cabinet de curiosités, qui semble pleinement correspondre aux préceptes du mouvement, formulés par André Breton dans son *Premier manifeste du surréalisme* (1924) :

« [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. ».

La fantaisie, l'extravagance des rencontres impromptues entre les objets constituent un motif récurrent dans la production des artistes surréalistes. *L'Exposition surréaliste d'objets* qui se tient à la galerie Charles Ratton en 1936 marque l'ascendant de la curiosité sur la création. Les « objets naturels » bruts, modifiés par une intervention extérieure côtoient les œuvres d'art et les objets dits « sauvages », parmi lesquels on trouve des pièces exotiques, masques américains ou océaniens. Dans ce foisonnement d'éléments qui s'entrechoquent, l'analogie s'impose comme une forme de lecture originale des pièces. Présentés dans des vitrines, accrochés aux murs ou placés sur des socles, les objets participent à une libération de l'imaginaire et instaure le règne de la merveille et du spectaculaire. Les pièces de la collection libèrent leur symbolique dans le regard du spectateur.



Image 88 : exposition surréaliste, galerie Charles Ratton, 1936

À partir d'un schéma équivalent, chaque élément qui compose la série des *Miniatura* fait appel à l'imagerie conservée dans notre mémoire. Elle se situe alors à l'intersection d'un discours sur la merveille et l'histoire naturelle. Le galbe des structures fait écho aux illustrations scientifiques, tandis que la vivacité des teintes employées tend à provoquer une fuite vers la fantaisie. C'est le cas de ce foraminifère inspiré d'une planche extraite de l'ouvrage *Kunstformen der nature* d'Ernst Haeckel (Tafel 2 – *Globigerina*), qui peut aussi bien figurer un coquillage que la structure d'une graminée telle que l'amourette. Quoi qu'il en soit, le but de cette collection est de faire ressortir l'aspect spectaculaire que peut renfermer un objet dont les proportions sont moindres. Le recours à la métaphore de la curiosité permet d'affirmer et de redéfinir le sens de l'œuvre. L'objet constitue alors une extension singulière de l'espace, qui s'exprime dans l'univers qu'il contient. La résurgence des *Mirabilia* est un moyen de prendre le temps à rebours, afin de constituer un discours sur le passé à partir d'un regard résolument contemporain.

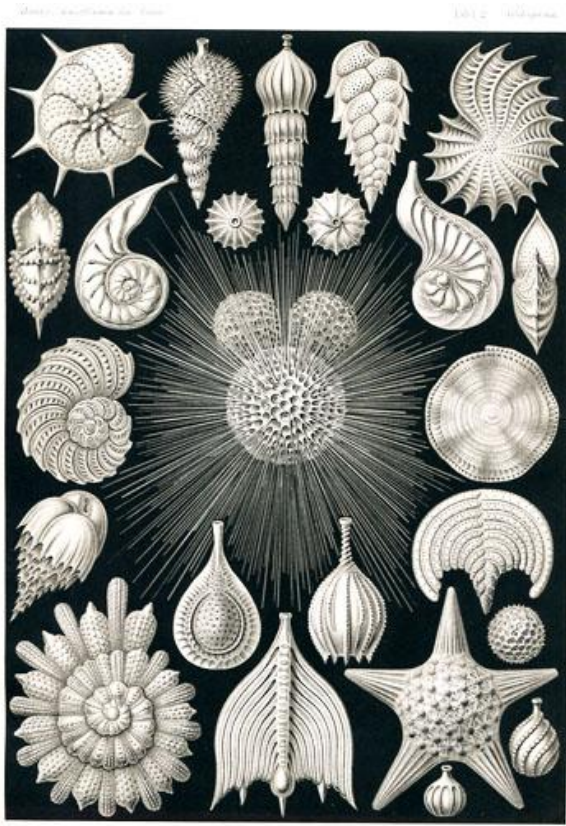


Image 89 : à gauche : planche extraite de *Kunstformen der Natur*, Ernst Haeckel
A droite : *Miniatura* inspiré du squelette d'un foraminifère

4. Basculement de l'objet dans le vivant

Dans le cabinet de curiosités, une place toute particulière est attribuée à la bizarrerie. Plus l'objet s'éloigne de la norme instituée, plus il provoque la fascination, décuplée par sa rareté. L'existence d'espèces étranges, qui se situent à la frontière entre beauté et monstruosité génèrent de nouvelles classifications. Parce que l'objet plastique est conçu à partir d'un protocole de création qui transpose le fonctionnement interne des végétaux et animaux, il revêt l'apparence du vivant. Son statut organique provient de cette modularité dont il témoigne : l'objet est protégé. Bien que sa nature soit hybride, il ne laisse entrevoir aucun raccord pouvant révéler l'emplacement où s'est effectué le mélange ; car n'oublions pas qu'il s'agit avant tout d'un leurre, d'une illusion née d'une maîtrise indéniable de l'artifice.

Le subterfuge fonctionne grâce à l'équilibre créé entre le vivant et l'inerte. Les transformations appliquées à l'objet plastique le mettent en mouvement, mais surtout modèlent son statut. En adoptant les formes et attitudes du vivant, à travers son anthropomorphisation, l'œuvre tend à devenir spectacle. En effet, son existence prend sens au moment où elle est regardée⁴³⁴. Non seulement, l'objet bascule dans une organicité qui le fonde en tant que dispositif spectaculaire, mais il recourt également à une mise en scène portée par le spectateur. L'apparition de ce phénomène est due à un brouillage des frontières existant entre le corps et l'accessoire, tel qu'on a pu le constater dans la production de Patrick Veillet. Le modèle arborant les objets, bijoux de peau, appendices ornementaux, annexe leur symbolique au territoire corporel. On assiste ainsi à une métamorphose anatomique, au cours de laquelle le corps est cartographié. Cette évolution prend sa source dans l'expérimentation matérielle de la fabrique et s'opère par des glissements progressifs. Le plasticien manie la rhétorique du décalage, entre le

⁴³⁴ *Spectaculum*, signifiant « ce qu'on regarde ».

sec et le vivant ou le visuel et le tactile. En devenant spectacle, l'objet abolit la séparation entre le décor, c'est-à-dire, ce qui dans une conception classique du théâtre édifie le lieu de l'intrigue et le corps du spectateur, devenant acteur. Le basculement de l'objet dans le vivant s'effectue par le truchement d'une exploration plastique des mécanismes naturels. Le fait de convoquer certains types souligne la volonté de pénétrer les secrets de la création.

4.1. Typologies créées par le décalage

4.1.1. Anomalies végétales, transgressions du devenir plante

L'anomalie transposée dans la production plastique permet d'interroger les méthodes qui président aux classements marquant l'évolution de l'histoire naturelle. L'exploitation des croisements entre les règnes dans le travail de création remet en cause la validité des catégories artistiques. L'établissement de la classe intermédiaire des zoophytes ou « plantes-animales » dénote un raisonnement spécifique selon lequel la nature a placé, dans chacune de ses créations, des signes attestant d'une transition entre les espèces.

L'étude développée par Philippe Morel sur la symbolique des grotesques va dans le sens d'une pratique qui cherche à révéler les fondements de l'ordre naturel. L'auteur explore alors en détail la valeur attribuée à l'imagination dans la première moitié du XVI^e siècle. Prenant appui sur le traité de l'écrivain florentin Anton Francesco Doni, intitulé *Disegno* (1549), Philippe Morel dégage l'existence d'un principe fondamental existant dans la nature : le phénomène de mise en abyme des formes, qui fait qu'en observant la structure d'une pierre, on peut y voir l'image d'un végétal. Doni conseille au peintre de prendre modèle sur les matières couvrant le corps de certains oiseaux « composé et décoré avec une telle variété de formes et de couleurs, que si on les regarde fixement on y voit

figurées d'autres formes d'animaux⁴³⁵ ». On retrouve également des motifs évocateurs sur les ailes et le corps de certains papillons, comme le Sphinx tête de mort (*Acherontia atropos*). La présence d'un dessin de crâne sur le thorax de l'insecte a rendu cet animal annonceur de mauvais présages dans l'imaginaire commun.

Toutefois, Philippe Morel détermine un principe essentiel à la création de la Renaissance : l'imagination est une faculté qui permet à l'artiste d'extraire les secrets enfouis dans les profondeurs de la nature. Adoptant la figure du démiurge, il fait naître des créatures improbables, dont la viabilité paraît néanmoins plausible. Ainsi,

« [...] l'élaboration métamorphique des formes inchoatives s'apparente moins à une activité du rêve qu'à une forme aiguisée et active de la conscience en éveil⁴³⁶. ».

Suivant une intuition qui entraîne ses gestes, l'artiste transforme la matière et cherche à lui donner la consistance de la vie, malgré l'extravagance des mélanges qu'il opère. L'image du monstre végétal est largement utilisée dans la création. Elle pose la question du décalage par rapport à une norme établie. À quel moment peut-on considérer le basculement dans la monstruosité ? Notre attention se portera ici sur l'ambiguïté d'objets dont l'apparence étrange produit une gêne ; alors même qu'ils ne sont pas considérés comme des monstres. La conception de l'œuvre intègre alors une logique de l'écart, qui manipule, de façon ingénieuse la fantaisie présente dans le familier. Ainsi que l'expriment Yves-Marie Allain et Guy Prouveur :

« Si la chimère végétale possède une définition précise, la monstruosité végétale ou le monstre végétal ne figure pas *a priori* dans le vocabulaire scientifique de la botanique ou de la physiologie. En effet, la monstruosité est globalement une perception relative des choses et seul, les multiples

⁴³⁵ Doni, 1549, *Disegno*, p. 15v, cité par P. Morel, 1997, *Les grotesques*, Paris, Flammarion, p. 88.

⁴³⁶ P. Morel, 1997, *Op. Cit.*, p. 89.

déformations des organes végétaux reçoivent un nom spécifique et donc une définition précise. »⁴³⁷.

Une plante est donc qualifiée de « monstrueuse », lorsque certaines de ses composantes habituelles sont absentes ou en surnombre. Le cas des fleurs doubles, qu'on observe au sein de certaines variétés de roses ou de datura est assez explicite. Ce qui apparaît comme un caprice esthétique pour le néophyte est une transgression des lois naturelles aux yeux du botaniste. Le monstre végétal s'éloigne du « type » universellement reconnu, c'est-à-dire de l'espèce servant de référent taxinomique, selon le système fondé par Carl von Linné (1707-1778). Bien que la plante soit considérée comme « anormale », cette désignation n'est valable que dans son rapport à un code, instaurant une espèce standard par rapport à une morphologie calibrée. La rose dotée de fleurs doubles est plutôt agréable à l'œil, néanmoins, elle ne correspond pas au modèle validé. Il semble donc que la monstruosité végétale soit beaucoup plus insidieuse que celle qui touche l'homme ou l'animal. En effet, la plante monstrueuse conserve cette beauté apparente qui attire et séduit. Sans qu'il soit question d'atrophie ou d'ajouts surprenants, l'aspect extérieur du végétal manifeste une bienséance, qui détourne le regard de certaines pratiques peu orthodoxes, telles que le parasitisme. Dans l'ouvrage qu'il consacre à la plante, Édouard Grimard révèle ces sombres aspects, dont nous avons déjà eu un aperçu avec la soif avide des racines :

« C'est corps à corps que les plantes s'attaquent, s'ensevelissent, se privent d'air et de lumière et finissent souvent par s'étouffer l'une l'autre dans leurs contractions lentes, mais continues. Oh ! si elles pouvaient se plaindre, toutes celles que des rivales étouffent tout doucement, en les embrassant, en les couronnant de festons élégants et de grappes splendides ! »⁴³⁸.

⁴³⁷ Y.-M. Allain, G. Prouveur, 2009, *Monstruosités et chimères du monde végétal*, Paris, Ellipses, p. 8.

⁴³⁸ E. Grimard, 1864, *Op. Cit.*, P. 58.

Par analogie, la façon dont se comporte le végétal renvoie à une certaine bestialité. Les organes qu'on appelle des « vrilles », présents au sein de plusieurs variétés de plantes, comme les clématites ou la vigne vierge s'enroulent autour d'autres végétaux pour se développer. Les contorsions et l'aspect rampant des tiges leur donnent l'allure de serpents tapis dans l'ombre. Le *jardin d'addiction* (2009) conçu par le couple d'artistes marseillais Christophe Berdaguer et Marie Péjus (CMBP) semble donner corps à une tératologie⁴³⁹ plastique. L'œuvre est réalisée avec l'aide d'une équipe de verriers du CIRVA (Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques) et des parfumeurs Christophe Laudamiel et Christoph Hornetz (« Les Christophs »).



Image 90 : CMBP, *Jardin d'addiction*, 2009, Verre, métal, parfums.

⁴³⁹ La tératologie désigne la science qui étudie les monstres. Elle se construit autour des travaux d'Étienne Geoffroy Saint Hilaire et de son fils, Isidore, avec notamment la publication de *L'histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux* (1832-1837).

Constituée de larges tiges transparentes qui s'entrelacent dans une sorte d'amas inextricable, l'objet est situé entre la plante et le dispositif organique présent à l'intérieur du corps. En effet, le but des artistes est de produire une installation faisant appel à divers sens, tout en convoquant visuellement l'hybridation entre la tige et le système nerveux. L'extrémité de chaque branche est façonnée en forme de flacon contenant les odeurs de substance sensées produire une addiction chez le spectateur. Les extraits d'alcool, de cocaïne, d'herbe ou d'opium sont donc enfermés dans ce qu'on peut appeler des bourgeons neuronaux.

Dans un entretien réalisé en novembre 2009, Christophe Berdagner explique la manière dont l'environnement intervient dans la production du couple :

« Nous travaillons sur la question de la nature et du paysage, mais d'un point de vue particulier : le regard humain sur la nature. Il permet de questionner notre biotope et de comprendre comment l'être humain le transforme, mais aussi, de quelles manières il est transformé par lui. Il s'agit d'observer les moyens de communication entre l'homme et son environnement et d'examiner les porosités entre l'architecture, le biotope et sa domestication. »⁴⁴⁰.

Le *jardin d'addiction* intègre bien ce rapport métamorphique au milieu et plus précisément au site où l'œuvre est implantée. Exposée dans l'Abbaye de Silvacane (Lubéron) en 2011, la pièce remet en cause la vision traditionnelle qu'on peut avoir de l'architecture romane, très dépouillée et instaure un lien avec l'atmosphère mystérieuse se dégageant du lieu. L'œuvre semble en parfaite contradiction avec l'histoire de ce sanctuaire, dont la construction s'ébauche dès 1144. La modestie adoptée dans la composition architecturale a pour but de consolider l'attention des moines portée vers la prière. Aucune distraction qu'elle soit d'ordre ornementale, matérielle ou physique ne doit alors troubler la vie monacale. Hors, le *Jardin d'addiction* développe une image malsaine du végétal ; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'on peut parler de tératologie plastique, c'est-à-

⁴⁴⁰ Entretien réalisé avec Christophe Berdagner, le 12 novembre 2009 : voir Annexe 11.

dire, une forme monstrueuse, hybride de la plante qui fusionne avec le système neuronal. Le caractère énigmatique de l'objet surprend autant qu'il interroge.



Image 91 : CMBP, *Jardin d'addiction*, abbaye de Silvacane, 2012

Si l'enchevêtrement de tiges en verre possède certains attributs liés au végétal, comme le déploiement en réseau, cette plante ne correspond pas vraiment aux images familières qui habitent la mémoire du spectateur. Le *Jardin d'addiction* exploite toutefois l'un des mécanismes caractéristique du végétal : la diffusion d'un parfum par le nectaire de la fleur, c'est-à-dire, l'organe qui secrète le nectar. La fragrance ainsi répandue est un subterfuge destiné à attirer les insectes pollinisateurs. C'est donc à partir de ce raisonnement analogue que le rapport entre l'œuvre et le spectateur est envisagée. L'aspect général de la structure du *Jardin d'addiction* joue un rôle d'émetteur, puisqu'elle est sensée interpeller le regard du spectateur. La transparence des bourgeons ou « synapses » permet de distinguer le liquide présent à l'intérieur des flacons.

Christophe Berdaguer et Marie Péjus ont l'habitude de collaborer avec des scientifiques ou des professionnels issus de disciplines diverses. Ici, leur démarche est tout-à-fait intéressante, parce qu'elle matérialise une forme d'imaginaire biologique. En effet, leur approche confronte la schématisation médicale du système nerveux avec la ramification de la plante. On est, une fois encore face à une construction exégétique, qui se sert des analogies pour justifier l'idée selon laquelle la plupart des formes de productions artistiques résultent d'une transposition consciente ou inconsciente des mécanismes à l'œuvre dans la nature. D'ailleurs, ce type de représentation va de pair avec la mise en abyme qui traverse les règnes végétal, animal et minéral. Les transitions s'accomplissent dans ce procédé et révèlent le potentiel métamorphique des espèces, provoquant parfois la confusion. Édouard Grimard exprime très bien ce trouble face à l'identification de certains spécimens. Bien sûr, son étude s'inscrit dans un contexte bien particulier, la seconde moitié du XIX^e siècle ; mais nous savons que même avec les moyens techniques dont nous bénéficions aujourd'hui, la nature n'a pas encore livré toute l'étendue de ses secrets. La réflexion faite par Grimard concerne les délimitations des règnes. Parce qu'ils sèment sans arrêt les indices de passages et de fusions, peut-on imaginer les circonscrire ? Édouard Grimard attire notre attention sur ce questionnement :

« Minéral, végétal, animal, trois mystères enlacés. Où commencent-ils ? Où finissent-ils ? Soyons sincères et sachons dire que nous l'ignorons. Il y a des pierres qui se couronnent de rameaux et de fleurs, il y a des plantes qui remuent et palpitent. Les trois règnes, merveilleusement confondus à leur source, s'empruntent leurs formes, leurs couleurs, leur intime nature. »⁴⁴¹.

Cette confusion, le spectateur la ressent lorsqu'il découvre le *Jardin d'addiction*. L'enchevêtrement contribue à faire naître cette sensation. L'aspect schématique des formes renforce le trouble éprouvé. Ce constat nous engage donc à être prudents dès qu'il s'agit de parler d'anormalité, particulièrement en ce qui concerne le règne végétal. Le décalage peut être parfois infime et n'engendre pas

⁴⁴¹ É. Grimard, 1865, *Op. Cit.*, p. 35.

forcément un monstre. Comme nous l'avions observé à travers le concept de « capture » développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, la plante possède la forme et les couleurs adaptées à ses desseins. Même si elle revêt certaines caractéristiques animales, elle demeure un végétal, qui annexe les marques d'un autre règne à son propre territoire. La question du mimétisme, de la similitude est donc véritablement centrale à cette réflexion sur le rapport plastique à la nature et elle se définit dans une pratique de l'enchevêtrement et de la mise en abyme.

La question des intermédiaires se pose également au sein du règne minéral. La pierre est un élément fertile en matière de formation d'images. Elle peut non seulement faire apparaître à sa surface la silhouette d'un végétal ou d'un paysage, mais elle peut également se configurer à la manière d'un organe humain. La plasticité du minéral est extrêmement féconde, elle révèle l'existence d'un monde miniature, construit sur une logique du reflet : dans chacune de ses créations, la nature exprime la cohésion d'un processus qui repose sur la projection et le déplacement.

4.1.2. Concrétions, de la pierre au manteau

Le phénomène de « concrétion » décrit l'agglomération de matière, qui se forme autour d'un corps et se solidifie. Le processus résulte d'une lente édification, donnant aux roches sédimentaires, comme le grès ou le calcaire un aspect étrange. La concrétion désigne aussi la constitution anormale d'un corps solide à l'intérieur d'un organisme. D'un point de vue plastique, elle introduit une part de hasard dans la production de l'œuvre. La concrétion fait alors référence à une accumulation de matière, à travers un jeu de plis, de fronces et d'ondulations, qui élaborent une physiologie de l'objet. En effet, l'apparence minérale de ce dernier est confrontée à la constitution des organes dans le corps humain. L'objet plastique semble alors doté d'un fonctionnement intrinsèque, qui gouverne des flux. L'étude du naturaliste français Jean-Baptiste-René Robinet (1735-1820)

intitulée *Vues philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être* (1768) émet l'hypothèse selon laquelle l'existence de variations entre les espèces constitue une preuve des essais réalisés par la nature, avant d'obtenir le modèle parfait : l'homme. Même si cette théorie peut nous sembler aujourd'hui quelque peu fantaisiste, le raisonnement de Jean-Baptiste-René Robinet fait ressortir le potentiel plastique des productions naturelles. Les espèces créées par la nature peuvent être comparées au travail du sculpteur, réalisant un certain nombre d'ébauches, avant de façonner la pièce aboutie.

L'approche de Jean-Baptiste-René Robinet est avant tout formelle ; il établit des analogies entre les organes et les structures des plantes, minéraux, animaux et êtres humains. En ce qui concerne son analyse des pierres, il interroge véritablement leur statut de matériaux inertes, en admettant l'idée que s'il on considère la croissance comme un critère inhérent au vivant, alors on peut imaginer que les minéraux sont doués de vie. Si la seule objection faite à cette perspective est l'absence d'une circulation de fluides dans la pierre, le naturaliste la réfute en évoquant la grotte, l'eau qui suinte des parois et doit donc pénétrer à l'intérieur des roches. La concrétion intervient en ce point précis, puisqu'en matière de géologie, elle désigne « [...] des dépôts laissés par des eaux circulant souterrainement et chargées de sels minéraux, en des points particulier de leur cours, ou en filons, sur leur trajet à travers des minéraux tout différents de ceux qu'elles déposent. »⁴⁴². Elle naît donc de l'action d'un liquide. Les stalactites qu'on peut observer sur les plafonds des grottes en sont un bon exemple : ce sont des concrétions calcaires produites par les gouttes d'eau qui s'échappent des roches. Les stalactites produisent une variété de formes surprenantes, les amas noduleux sont à l'image de sculptures ébauchées par la nature.

Les structures pierreuses fournissent au plasticien un répertoire de modèles inespéré ; mais l'exploitation de ce répertoire devient véritablement intéressante à partir du moment où l'objet prend en compte le parallèle effectué entre le

⁴⁴² *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, BL-COS, 1977, Paris, Librairie Aristide Quillet, p. 1452.

minéral et l'humain. Cette synthèse implique de concevoir un fonctionnement correspondant à une telle hybridation. La collection des *Miniatura* intègre cette idée de l'espèce observée sous l'angle du maillon qu'elle constitue dans la chaîne naturelle des êtres. Le but est donc de produire, au sein de l'objet, une transition subtile entre deux spécimens. Le passage entre les règnes doit établir un lien entre les transformations qui touchent la forme, c'est-à-dire l'aspect extérieur et les métamorphoses internes à l'organisme. Le *Cordissa sacrum* répond à cette logique de création. L'objet représente un coquillage bivalve fossilisé, qui se prolonge sous la forme d'une ossature.



Image 92 : série des « Miniatura », *Cordissa sacrum*.

Le choix d'une couleur neutre tend à focaliser l'attention sur le galbe de la structure, en dehors de tout artifice. Elle répond à la théorie formulée par Jean-Baptiste-René Robinet, lorsqu'il confronte la pierre aux organes, comme le cœur ou le cerveau :

« Voyez comme la Nature a empreint, sur les fossiles, les différentes formes du corps humain ! Il y des pierres qui représentent le cœur de l'homme, d'autres imitent le cerveau, le crâne, la mâchoire des os, un pied, une main, un rein, une oreille, un œil ; d'autres encore représentent les parties sexuelles de l'homme et de la femme. La Nature pouvait-elle nous annoncer d'une manière plus intelligible où tendaient les premières métamorphoses de l'Être ? »⁴⁴³.

Ainsi, les « Anthropocardites » sont des pierres qui possèdent la forme du cœur humain, tandis que les « Encéphalites » en figurent le cerveau. Le rapport au naturel s'effectue donc à travers la liaison organique. Le fait de reconnaître dans les formes naturelles, comme les pierres, les parties viscérales du corps humain n'est-il pas un moyen de percer les mystères de l'être ? Cette interrogation suppose d'établir une connexion entre l'exploration des entrailles et les formes extérieures, telles que les membres. La thèse portée par Jean-Baptiste-René Robinet a été écrite avant la formulation explicite de la Théorie de l'Évolution (1859) par Charles Darwin (1809-1882). Bien que ses arguments s'appuient davantage sur des extrapolations esthétiques que sur une véritable analyse scientifique, le travail de Robinet possède le mérite de chercher à démontrer l'existence d'une progression entre les êtres.

Un principe attire notre attention dans cette comparaison entre les pierres et les organes : c'est le phénomène de stratification que nous avons déjà évoqué

⁴⁴³ J.-B.-R. Robinet, 1768, *Vue philosophique de la gradation naturelle des formes de l'Être ou les essais de la Nature qui apprend à faire l'homme*, Amsterdam, E. van Harrevelt, p. 18. « Voyez comme la Nature a empreint, sur les fossiles, les différentes formes du corps humain ! Il y des pierres qui représentent le cœur de l'homme, d'autres imitent le cerveau, le crâne, la mâchoire des os, un pied, une main, un rein, une oreille, un œil ; d'autres encore représentent les parties sexuelles de l'homme et de la femme. La Nature pouvoit-elle nous annoncer d'une manière plus intelligible où tendoient les premières métamorphoses de l'Être ? »

auparavant. En effet, de même que les fossiles proviennent des débris ou des traces d'êtres vivants enveloppés dans les couches de sédiments, de même aussi, les organes sont constitués de tissus qui se superposent. Dans *La logique du vivant*, François Jacob décrit ce procédé de la manière suivante :

« Ce qui compose l'être vivant, ce sont des lames ininterrompues, des nappes qui s'enroulent en organes, se nouent entre elles, se séparent, s'enveloppent les unes dans les autres, se prolongent d'une structure à la voisine. »⁴⁴⁴.

La formation des organes ainsi décrite se réfère à une technique proche du pliage, qui suggère la disposition d'une couche de matière sur une autre, jusqu'à produire une structure viable. En termes de création, ce principe organique peut être pris au pied de la lettre, à travers le déplacement du drapé, sujet plastique par excellence dans l'univers animal. Le processus de concrétion assure ce transfert du thème esthétique à la physiologie. En effet, le mécanisme qui pousse les *Pteriidae*, variété d'huîtres à produire une perle résulte d'une réaction de défense. Lorsqu'un corps étranger est introduit entre la coquille et le manteau, l'huître secrète une matière qui enrobe l'intrus de couches concentriques, afin de pouvoir ensuite le rejeter. C'est surtout le manteau de l'huître perlière qui nous intéresse dans ce processus. Repli membraneux, il protège la masse viscérale du mollusque. La perle est produite par cet organe. Les différentes acceptions du terme « manteau », nous renvoie également au vêtement qui enveloppe le corps.

Dans cette logique, il devient évident d'ajouter à la série des *Miniatura*, un objet qui synthétise l'approche ornementale au phénomène physiologique. Le support choisi est une coquille de moule d'eau douce. Jouant sur les antagonismes de l'attraction-répulsion, l'élément prend le parti de substituer à la masse gluante qui compose le mollusque, une matière qui évoque le tombé d'un drapé, avec ses plis ondoyants, légèrement nacrés. En manipulant la sémantique du manteau, l'amas visqueux est remplacé par un morceau de pâte polymère, qui laisse apparaître dans ses revers, les perles qu'il secrète. Gilles Deleuze, dans son

⁴⁴⁴ F. Jacob, 1970, *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, p. 129.

ouvrage sur *Le pli. Leibniz et le Baroque* exprime cette propension de l'organisme à se déployer ou se rétracter par les métamorphoses successives de ses composantes :

« Plier-déplier ne signifie plus seulement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce. Aussi un organisme est-il enveloppé dans la semence (préformation des organes), et les semences, enveloppées les unes dans les autres à l'infini (emboîtement des germes), comme des poupées russes : [...]. »⁴⁴⁵.

L'analyse de Deleuze rejoint la description donnée par François Jacob sur la formation des organes et le rôle qu'ils jouent sur le façonnement du corps, qu'il soit humain ou animal. Finalement cette conception est proche de celle qui donne l'impulsion nécessaire au travail plastique. À partir d'une matière brute, on extrait des formes construites sur une articulation entre le mode de conception et la technique choisie. Deleuze cite l'exemple de l'« épigénèse », dont Geoffroy Saint Hilaire est un partisan. Cette théorie envisage l'évolution de l'embryon à partir d'une forme qui se complexifie au cours de la période de gestation. Il conçoit les rapports entre les êtres vivants, à partir de la méthode du pliage. Ainsi, comme le mentionne le philosophe dans une note, « [...], les différents plis étant les modifications d'un même Animal, on peut passer des uns aux autres par un pliage encore (unité du plan de composition). »⁴⁴⁶. Cette conception s'oppose à la préformation, qui fonde la croissance de l'embryon sur l'existence d'une structure miniature déjà agencée dans l'œuf. Au XVII^e siècle, l'Église va s'emparer de cette doctrine, dans le but de justifier le plan de création établi par Dieu.

Ceci étant, les arguments donnés par Gilles Deleuze soutiennent le don d'« ubiquité » du vivant. Cet art du pliage qu'utilise l'organisme pour transformer chacune de ses parties. Comparativement, la concrétion est une technique

⁴⁴⁵ G. Deleuze, 1988, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 13.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, note 25, p. 15.

d'accumulation, qui peut produire une forme parfaite, ainsi qu'on l'observe dans le cas de la perle.



Image 93 : moule d'eau douce, série des « Miniatura ».

L'objet conçu à partir de la moule d'eau douce façonne l'image du manteau, comme celle d'un tissu qui se plisse. La présence de creux, de sillons et de bourrelets suggère également le tracé d'un paysage, dont la configuration se révèle à travers les variations du relief. On comprend donc que ce rapport à l'étoffe nous permet d'exprimer les passages entre la pierre et les sécrétions animales. Au cœur du minéral, des dépressions apparaissent et forment différentes commissures, qui rappellent les plis dessinés par les mouvements du tissu.

L'œuvre intitulée *Anatomia 5* (Anatomie 5, 1994) puisée dans le répertoire plastique de Giuseppe Penone exprime bien cette analogie. À partir d'un bloc de

marbre, l'artiste extrait toutes les veines de la pierre. Le geste s'apparente à une dissection et vient étayer la thèse de Jean-Baptiste-René Robinet selon laquelle la pierre serait irriguée par le passage de liquides. Cette démarche consistant à révéler les entrailles de la roche est similaire au procédé que l'artiste utilise pour extraire le tronc d'un arbre à partir de planches en bois. Giuseppe Penone décrit le procédé utilisé afin de divulguer l'anatomie du matériau :

« Mon travail a consisté à mettre en relief les veines du marbre, qui correspondent en réalité à différentes couches minérales. Je les mets en évidence pour suggérer, de façon indirecte, la circulation d'un fluide sanguin à l'intérieur de la matière. »⁴⁴⁷.

À travers cette méthode, qui repose sur la révélation des strates présentes dans la roche, l'artiste montre que le marbre possède une mémoire. La façon dont la nature a procédé pour façonner ce bloc est imprimée au cœur de ses entrailles.



Image 94 : Giuseppe Penone, *Anatomia 5*, 1994.

⁴⁴⁷ F. Jaunin, G. Penone, 2010, *Op. Cit.*, p. 70.

Il s'agit donc d'une démarche symbolique faisant apparaître les liaisons existant entre les règnes. Ici, Giuseppe Penone dévoile les caractéristiques anatomiques de la roche, qui la rapproche de l'homme ou de l'animal. Le sculpteur met à jour le déroulé d'un processus, porté par la nature. Ainsi, les mouvements sinueux inscrits dans le marbre permettent de s'interroger sur le statut de la pierre. Peut-on vraiment la caractériser de « règne inerte », alors que sa configuration intérieure fournit l'apparence du vivant ? La main du sculpteur est guidée par les signes qu'il décrypte dans la matière.

On voit bien à travers l'analyse de ces exemples, que les intermédiaires présents entre les règnes naissent dans le déroulement d'un processus. Les transitions se lisent autant dans les formes extérieures des êtres vivants qu'à l'intérieur de leur organisme. Les plasticiens qui œuvrent autour de ces passages souhaitent interroger les conséquences de croisements entre les catégories artistiques, qui s'expriment dans la manipulation des images puisées dans la nature. Il s'agit de montrer que le mélange des savoir-faire peut transformer le regard porté sur la production d'objets plastiques. Pour provoquer cette prise de conscience, les créateurs usent de différents subterfuges et font notamment appel à des représentations familières entièrement dévoyées. En outre, on peut analyser l'apparition d'une fabrique équivoque, qui sème la confusion quant à la nature de l'objet. Ce faisant, elle donne la sensation d'une connection monstrueuse entre la tige et le poil animal ou humain.

4.1.3. Poils, tiges ou rameaux, l'œuvre horripilée

La tige est un élément, qui se montre parfois versatile. Elle contient l'élan vital du végétal, qui perce la terre et pousse lentement. Dans *La Métamorphose des plantes et autres écrits* (« Versuch die Metamorphose der Pflanzen », 1790), Johann Wolfgang von Goethe désigne la tige comme un « réceptacle allongé ». Rappelons qu'il considère que chaque partie de la plante est une extension

condensée de l'ensemble, construit à partir d'une structure unique qui se transforme :

« Que la plante bourgeonne, fleurisse ou porte fruit, ce sont cependant toujours *les mêmes organes* qui, avec des destinations multiples et sous des formes souvent modifiées, obéissent à la prescription de la nature. Le même organe qui s'est étendu en tant que feuille sur la tige et a revêtu des formes très variées, se contracte maintenant pour donner un calice, s'étend à nouveau pour former un pétale, se contracte encore dans les organes sexuels, pour s'étendre une dernière fois dans le fruit. »⁴⁴⁸.

Le développement végétal se produit donc par l'alternance de crispations et de prolongements. La tige est l'axe principal de la plante, elle lui donne son orientation générale. Parce que son statut d'organe filamenteux lui permet d'adopter différentes configurations, elle convoque un certain nombre d'images dans l'imaginaire commun. La tige peut se montrer reptilienne et glisser sur le sol, elle peut aussi se lover comme un serpent. D'un point de vue plastique, l'analogie de la tige avec certains animaux fait naître des objets parfaitement inquiétants. L'œuvre que nous allons évoquer entre dans le « premier ordre » créé par Gilbert Lascault : il s'agit d'une catégorie qui réunit les « monstres par confusion de règnes ou de genres ». Dans son essai esthétique⁴⁴⁹, l'écrivain se prête à une tentative de classification des monstres dans l'art, afin de comprendre la démarche qui préside à la représentation de ces êtres. La méthode mise en place par Gilbert Lascault est assez intéressante, puisqu'elle va des créatures les plus réalistes à celles qui semblent les plus improbables.

Les appliques, lustres, rambardes et garde-corps produits par l'artiste brésilien Saint Clair Cemin pour l'aménagement du Musée de la Chasse et de la Nature (Paris, 2006) peuvent s'inscrire dans la sous-catégorie des « plantes animalisées et des plantes intelligentes ». Conçus à partir de moulages en bronze,

⁴⁴⁸ J. W. von Goethe, H. Bideau (trad.), 1999, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, p. 172.

⁴⁴⁹ G. Lascault, 1963, *Le monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004 p. 116.

ces objets soulignent l'atmosphère fantastique de l'univers cynégétique et en particulier, des chasses pratiquées en forêt. L'artiste est le lauréat d'un concours international organisé pour la décoration de la porte d'entrée de l'Hôtel de Mongelas. La suggestion de Saint Clair Cemin est de se référer aux capacités mimétiques de l'animal, lui permettant de se fondre dans son milieu.



Image 95 : Saint Clair Cemin, lustre en bronze, Musée de la Chasse et de la Nature, 2006

Le conservateur actuel du musée, Claude d'Anthenaise explique la manière dont le développement de l'institution a été envisagé en 2002. À partir de la collection constituée par Jacqueline et François Sommer, les fondateurs du musée, un lieu mitoyen est rénové, l'hôtel de Mongelas, datant du XVIII^e siècle. Ainsi, le projet initial qui confronte des pièces spécifiques avec des œuvres beaucoup plus contemporaines est conservé. La mise en scène des « trophées, œuvres et objets » doit souligner le caractère hétéroclite de la collection. Claude d'Antenaise décrit l'atmosphère du parcours imaginé pour les spectateurs :

« Prenant en compte la distribution intérieure, un scénario de visite précis s'élabore. [...] : il cherche à concilier la visite d'un hôtel particulier et la transposition de ce que peut être une promenade en forêt avec sa succession d'espaces sombres comme les sous-bois, lumineux comme les clairières ; il veut offrir le dépaysement d'une incursion dans le territoire des bêtes sauvages. »⁴⁵⁰.

Il s'agit donc d'une plongée dans un univers presque surnaturel, qui s'apparente aux forêts inhospitalières des contes de fées. Le bois représente un lieu d'épreuve où les personnages sont exposés au danger. On retrouve cet aspect dans les contes de Charles Perrault et notamment dans *Le petit Poucet*. Les enfants sont abandonnés par leurs parents et doivent affronter les menaces de ce territoire hostile :

« [...] : plus ils s'égarèrent, plus ils s'enfonçaient dans la forêt. La nuit vint, & il s'éleva un grand vent qui leur faisait des peurs épouvantables. Ils croyaient n'entendre de tous côtés que des hurlements de loups qui venaient à eux pour les manger. »⁴⁵¹.

Le mouvement des arbres, dont les branches se balancent et les feuilles s'agitent donne la sensation qu'ils sont animés. De même que les ombres projetées à la nuit tombée font naître des créatures inquiétantes, qui s'allongent sur le sol. L'équipement conçu par Saint Clair Cemin pour l'hôtel de Mongelas adopte une esthétique ambiguë, traduisant la plongée dans les sous-bois ténébreux, lieu de l'épreuve initiatique. La forêt imaginaire fait fi des conventions, les règnes s'y entremêlent, pour le meilleur et pour le pire. Aussi, la forme des lustres créés par Saint Clair Cemin résulte d'un mélange entre l'animal et le végétal. La structure emprunte autant aux bois du cerf qu'aux branches tortueuses d'un arbre, édifiant une poésie de la ramure. Cette hybridation permet d'introduire le spectateur dans l'atmosphère angoissante d'une futaie aux plantes entrelacées. Le cerf est un animal dont la symbolique est très forte. Sa tête couronnée de bois lui vaut d'être apparenté à la résurrection du Christ. Tous les ans, il est soumis à une

⁴⁵⁰ C. D'Anthenaise dir., 2007, *Op. Cit.*, pp. 75-76.

⁴⁵¹ C. Perrault, P.-J. Stahl préf., 1867, *Les contes de Perrault*, Paris, J. Hetzel, Libraire-éditeur, p. 6.

sorte de mue, puisqu'il perd sa ramure, qui repousse dans la foulée. Cette distinction anatomique place l'animal au centre de toutes les attentions, mais surtout, la structure ramifiée de ses bois est analogue à celle d'un végétal ; d'où les interrogations formulées sur le caractère énigmatique de ses origines : « Mi-arbre, mi-bête, le cerf se prêtent aux métamorphoses. »⁴⁵². Les naturalistes émettent de nombreuses hypothèses, quant aux causes de cette transformation. Certains la rattachent à l'action de vers, ainsi que le rapporte Denis Diderot et Jean d'Alembert, dans l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (volume VI) :

« C'est (...) à des vers qu'on attribue la chute de leur tête ; on dit que cette vermine se glissant le long du cou entre cuir & chair, se place entre le massacre & la tête, cerne tout cet endroit, chagrine le cerf & lui font agiter les cornes si violemment qu'elles se détachent. »⁴⁵³.

L'aspect de la ramure du cerf, proche d'un végétal intrigue également les scientifiques, qui tentent d'établir un lien entre la configuration ligneuse du bois et la matière constituant les cornes de l'animal. Ainsi, au XVIII^e siècle, le comte de Buffon, dans son *Histoire naturelle* (Quadrupèdes, tome second) semble affirmer la nature végétale de la ramure :

« Le bois, dans le cerf, n'est donc qu'une partie accessoire, et, pour ainsi dire, étrangère à son corps ; une production qui n'est regardée comme une partie animale, que parce qu'elle croît sur un animal, mais qui est vraiment végétale, puisqu'elle retient les caractères du végétal dont elle tire sa première origine, et que ce bois ressemble au bois des arbres par la manière dont il croît, dont il se développe, se ramifie, se durcit, se sèche et se sépare : car il tombe de lui-même après avoir pris son entière solidité, et dès qu'il

⁴⁵² C. D'Anthenaise, 2007, *Op. Cit.*, p. 99.

⁴⁵³ D. Diderot, J. d'Alembert, 1751, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume VI CAM-CHAL, Lausanne, Sociétés Typographiques, p. 691, traduction du texte original en vieux français : « C'eft encore à des vers qu'on attribue la chute de leur tête ; on dit que cette vermine fe glissant le long du cou entre cuir & chair, fe place entre le maffacre & la tête, cerne tout cet endroit, chagrinent le cerf & lui font agiter les cornes fi violemment qu'elles se détachent. ».

cesse de tirer de la nourriture, comme un fruit dont le pédicule se détache de la branche dans le temps de sa maturité ; [...]. »⁴⁵⁴.

En réalité, les bois sont des extensions osseuses. Buffon établit une différence entre la poussée végétale, qui ne se produit que d'un côté et l'ossification chez l'animal, touchant les « deux extrémités ». On détecte donc, dans le raisonnement du naturaliste un penchant pour une végétalisation de la ramure chez le cerf, qu'il différencie des autres bêtes à cornes. Cette comparaison anatomique effectuée entre l'arbre et les bois qui couronnent la tête de l'animal suffit à alimenter le mystère qui l'entoure. Aristote lui-même, tout comme Pline l'Ancien se sont penchés sur l'étude de ces étranges appendices. En outre, ils mentionnent la présence de lierre totalement ancré dans la ramure de certains spécimens :

« On s'est emparé d'un cerf d'Achaïe qui avait sur les cornes beaucoup de lierre vert qui y avait poussé, alors que les cornes étaient encore tendres [...], en s'y enfonçant comme dans du bois vert. »⁴⁵⁵.

Ces observations induisent une relation étroite qui se noue entre la plante grimpante et la ramure du cerf. Le lierre pénètre le bois, qui semble ainsi passer d'un règne à un autre. En outre, lorsque Saint Clair Cemin évoque la confusion entre l'animal et son environnement, nous pouvons également envisager l'existence d'une contrepartie, le végétal mimant la structure osseuse de la ramure du cerf. C'est effectivement ce que le spectateur peut ressentir en découvrant les lustres en bronze patiné, dont les globes imparfaits sont enserrés dans une structure déployant ses branches noueuses, comme des bois tortueux. Ce phénomène correspond à une interpénétration du ligneux, donnant aux cornes du cerf l'apparence d'un végétal qui se développe sur la tête de l'animal. En ce sens, la vitalité de la tige rampant en tous sens peut être associée à cette ramure, puisque sa consistance paraît proche de celle d'une plante. Avant d'en arriver à dissocier les bois du reste de l'animal, Buffon explique d'ailleurs que ces

⁴⁵⁴ G. Leclerc de Buffon, 1799, *Histoire naturelle*, Quadrupèdes, tome second, Paris, Librairie Stéréotype de P. Didot, pp. 46-47.

⁴⁵⁵ Aristote, J. Bertier trad., 1994, *Histoire des animaux*, Paris, Gallimard, p. 484.

appendices ont une substance davantage ligneuse qu'osseuse et on peut donc en déduire que les cornes sont comme une plante greffée sur la bête.

Dans la production de Saint Clair Cemin pour le musée de la chasse et de la nature, les objets tels que les différentes rambardes qui protègent du vide relèvent d'une végétation torturées, encline à se répandre dans les souterrains.

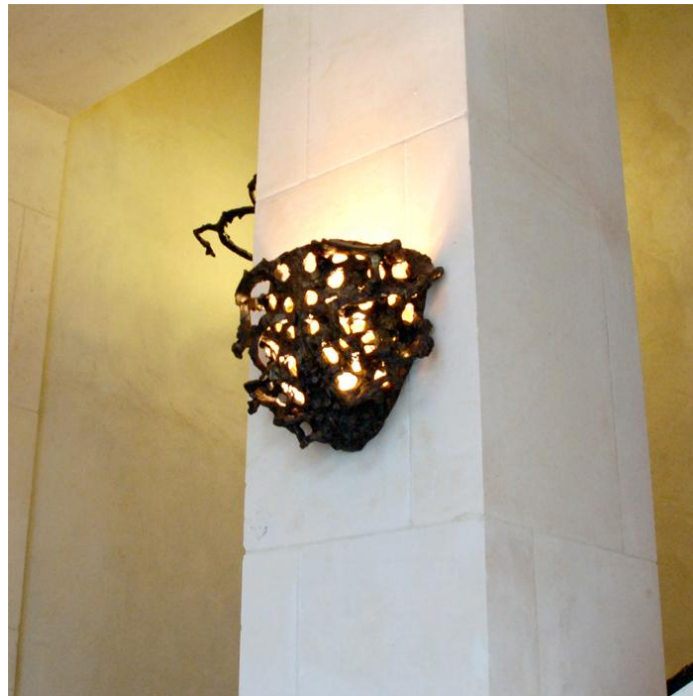


Image 96 : Saint Clair Cemin, applique en bronze, Musée de la Chasse et de la Nature, 2006

De nouveau, nous évoquons la verve d'Édouard Grimard, lorsqu'il décrit le « comportement » des racines vouées à l'obscurité de la fange. Il nous semble que les descriptions sensées simplifier l'étude de la plante et la rendre davantage accessible fournissent également des images plastiques dont la symbolique est très forte. Les racines vont générer un lien assez inattendu avec le poil, mince tige naissant de la peau :

« Rien ne peut donner une idée de l'insatiable voracité d'une racine ni de son égoïsme féroce. Chacune va devant elle, allongeant ses avides fibrilles qui, abusant de l'attraction moléculaire, attirent, pompent les eaux souterraines avec une inconcevable puissance. »⁴⁵⁶.

Pour trouver le liquide qui alimente le reste de la plante, les racines sont dotées de « fibrilles », poils absorbant les sucres dans les profondeurs de la terre. Ces filaments ressemblent à une chevelure qui s'étend progressivement et se contracte pour contourner les obstacles. Bien qu'elle soit de nature végétale, la racine rampe et se tord comme un animal cherchant sa proie. Sa capacité à se développer dans la fange souterraine lui donne un aspect inquiétant, matérialisé par les torsions des motifs présents sur les rambardes en bronze créées par Saint Clair Cemin.



Image 97 : Saint Clair Cemin, rambardes en bronze, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, 2006

⁴⁵⁶ É. Grimard, 1865, *Op. Cit.*, p. 56.

La patine confère à l'objet une noirceur qui s'accorde à l'atmosphère lugubre d'une forêt. La racine prise entre l'extension végétale et le cheveu dessine également un épais maillage qui constitue la structure des appliques placées sur les murs de l'Hôtel de Mongelas. Ces motifs font écho au funeste récit de Bram Stoker (1847-1912), dans la nouvelle *Le secret de la chevelure d'or* (« The secret of the Growing Gold », 1914)⁴⁵⁷. Le célèbre auteur de *Dracula* y narre l'histoire de Geoffrey Brent, qui tue son épouse Margaret Delandre et tente de dissimuler son crime, en cachant le corps sous une pierre scellée dans sa demeure. Mais, peu à peu, la pierre se fissure et il en sort une chevelure dorée que le meurtrier tente de faire disparaître par tous les moyens. Cette obsession finit par faire basculer Geoffrey Brent dans la folie et provoque sa mort, ainsi que celle de sa nouvelle épouse. Le passage suivant permet de se rendre compte de l'horreur ressentie par les protagonistes face à cette apparition :

« Pris dans le flot de sa colère, Geoffrey se leva pour s'éloigner du foyer ; mais il s'arrêta brusquement lorsqu'il découvrit une nouvelle expression de frayeur dans les yeux de sa femme. Il suivit son regard et alors, lui aussi tressaillit, car là, sur la pierre fendue du foyer, se trouvait une mèche dorée, là où l'extrémité de la chevelure surgissait à travers la fente. »⁴⁵⁸.

Bien que la jeune femme soit morte, ses cheveux continuent à pousser et révèle la présence du corps sous la pierre. À l'instar de tiges envahissantes, les mèches sortent des lézardes qui séparent l'univers souterrain de la maison. Le personnage principal a beau vouloir camoufler son geste, la chevelure continue de croître, comme des herbes folles, pénétrant le monde des vivants. C'est cet aspect trouble, équivoque, qu'on retrouve au sein des objets conçus par Saint Clair Cemin. L'oeuvre mime le mouvement d'une poussée éparse, tout en présentant une certaine harmonie. Les motifs qui la composent sont indéterminés et plus précisément situés entre la racine, la tige, le reptile et l'ossature. Les objets manipulent le spectateur par leur apparence indécise. Nous sommes bien au

⁴⁵⁷ L'histoire est publiée dans un recueil de nouvelles intitulé *Dracula's Guest* (« L'invité de Dracula »).

⁴⁵⁸ Bram Stoker, « Le secret de la chevelure d'or », in C. Fierobe (prés.), 2002, *L'Irlande fantastique. Nouvelles*, Rennes, Terres de Brumes, p. 201.

cœur d'une fabrique qui use de l'intervalle pour créer le dépaysement et surtout déclencher un sentiment d'inquiétude.

L'analyse d'une production, comme celle de Saint Clair Cemin pour le Musée de la Chasse et de la Nature permet de considérer les rapprochements effectués entre l'objet et l'environnement, en l'occurrence le lieu où il est sensé produire une mise en scène. Ce que nous remarquons finalement, c'est que la parfaite imbrication de l'œuvre et du site entraîne une transformation progressive de l'objet en tant que véritable environnement. Le phénomène est d'autant plus marqué dans les productions qui font usage d'une physiologie de l'œuvre. Il s'agit alors de rapprocher, voire de mêler les systèmes objectal et organique et de brouiller les frontières entre les disciplines inhérentes à la création.

4.2. L'objet et le corps, deux systèmes physiologiques

4.2.1. Éviscération : se situer à la couture

La production d'une physiologie de l'objet renvoie au désir de transposer le fonctionnement et l'anatomie du corps aux mécanismes de l'œuvre. La connaissance de l'organisme s'effectue par une plongée au cœur du dispositif de création. La dissection est une manière de pénétrer les secrets du corps et fait naître une nouvelle esthétique, qui considère l'exploration des entrailles, comme la découverte d'un nouveau paysage. C'est notamment avec l'éclosion du Romantisme, que la dissection devient un motif artistique en soi, comme le précise Philippe Comar⁴⁵⁹, professeur de morphologie à l'École des Beaux-Arts de Paris. L'exaltation des sentiments, ainsi que la dimension empirique qui domine le mouvement va de pair avec la vision ambivalente d'un corps ouvert. Dans le volume 5 de son *Traité complet de la peinture*, le théoricien de l'art Jacques

⁴⁵⁹ Dans une interview réalisée à l'occasion du film d'Alain Jaubert, *La beauté animale*, 2012, Arte Éditions, exposition au Grand Palais, Paris.

Paillot de Montabert (1771-1849) précise que la dissection est un moyen d'acquérir un savoir sur le fonctionnement du corps, qu'il est nécessaire d'associer à une étude anatomique des « êtres vivants et animés ». Il explique également que l'aversion première ressentie face à l'exposition des viscères se transforme peu à peu en une expérience plaisante :

« [...], tout est habitude et association d'idées, et l'artiste bien épris de son art, bien pénétré de l'importance de l'étude de l'homme, non seulement s'accoutumera à cette étude, mais trouvera à la fin le spectacle d'une dissection, aussi agréable que le spectacle d'un parterre orné de fleurs, lorsqu'il méditera sur les lois du coloris. »⁴⁶⁰.

À travers ces mots, Jacques-Nicolas Paillot de Montabert fait de la dissection un sujet comme un autre pour l'artiste. Les représentations du corps éventré déroulant son lacis de veines, d'artères, d'organes et de muscles sont à l'image d'un paysage qui dévoile ses reliefs. Ce type de cartographie est clairement matérialisée dans l'ouvrage de Pierre-Nicolas Gerdy (1797-1856) *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et la chirurgie*. Il s'agit du premier traité décrivant la morphologie humaine, avec l'introduction de planches qui forment une sorte de relevé topographique du corps. En accord avec la pensée de Paillot de Montabert, Pierre-Nicolas Gerdy accentue l'importance d'une étude de l'extérieur du corps, qui vient compléter les connaissances apportées par la dissection, car la lecture au cœur des viscères est parfois brouillée par des facteurs extérieurs :

« Dans les cas difficiles, ou soit par le jeu des lumières et des ombres, soit par la perspective des choses, soit par la maigreur ou l'embonpoint des sujets, soit par quelque variété individuelle, les formes se montrent si mal dessinées ou tellement changées, que l'artiste ne peut plus les reconnaître ; alors la science des parties sous-cutanées, dont les formes sont toujours tranchées, donne

⁴⁶⁰ Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, 1829, *Traité complet de la peinture*, volume 5, Paris, Bossange, p. 46.

plus de précisions aux formes extérieures en en rappelant la structure. Elle rend distincte ces formes sous-cutanées, malgré la peau qui les voile, [...]. »⁴⁶¹.

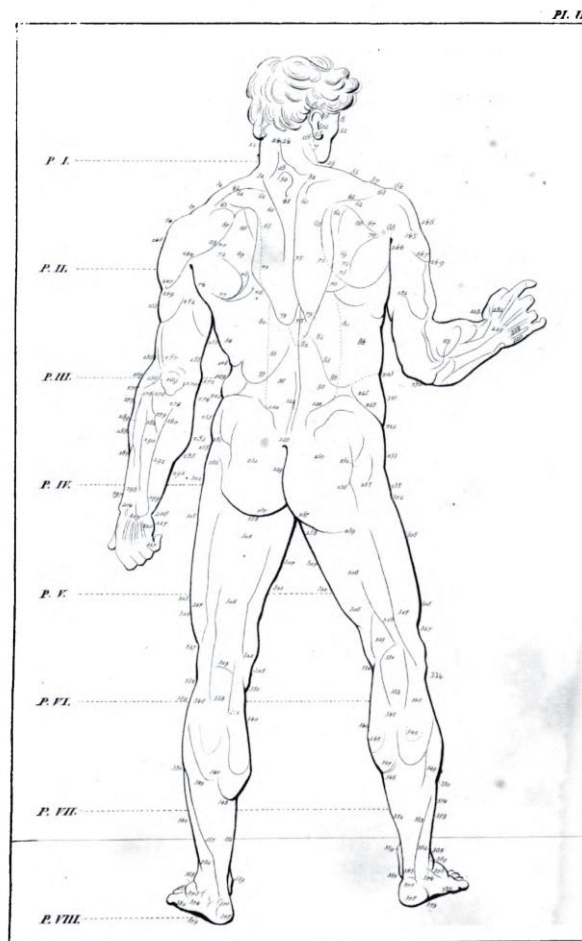


Image 98 : Planche extraite du manuel d'*Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et la chirurgie* de Pierre-Nicolas Gerdy (1797-1856)

Ainsi, le peintre peut deviner les structures qui se dessinent sous la membrane et les représenter avec justesse. La peau, c'est cette surface intermédiaire, qui marque la limite entre l'extérieur et l'intérieur du corps. L'enveloppe est considérée comme un motif plastique en soi, puisque certains plasticiens, tels

⁴⁶¹ P.-N. Gerdy, 1829, *Anatomie des formes extérieures du corps humain appliquée à la peinture, la sculpture et la chirurgie*, Paris, Béchot Jeune Libraire, p. XIII.

qu'Olivier Goulet en font le cœur de leur production. Selon nous, il convient donc d'analyser la peau dans ce rôle esthétique que les artistes lui confèrent. Structurée d'une manière complexe, on ne peut restreindre cette dernière à sa seule fonction de membrane protectrice. L'étude de François Dagognet tend d'ailleurs à montrer que l'enveloppe présente un caractère protéiforme, qu'elle communique à la fois avec le milieu extérieur, préserve le corps des agressions, mais le met également en contact avec son environnement ; elle ne peut donc être réduite à une seule frontière, ainsi qu'il le fait remarquer :

« Ce que nous soulignons, c'est l'alliance entre le viscéral et l'épidermique. Nous ne les séparons pas, à l'opposé de la thèse qui voudrait réduire la peau à une simple carapace protectrice, à une cuirasse compacte et insensible aux drames du dedans, voire même aux secousses ou aux attaques du dehors ; or, elle bouge des deux côtés : [...]. »⁴⁶².

La peau est donc un entre-deux, elle traduit autant ce qui se passe à l'intérieur que les influences du milieu sur le corps. Par effets de saillie, l'enveloppe permet de distinguer l'organisme qu'elle recouvre, mais le peintre ou le sculpteur souhaitant représenter l'anatomie humaine ne peut se limiter à une observation superficielle du vivant. La dissection est un moyen de s'introduire dans l'amas viscéral, pour établir un lien entre l'observation des organes et la morphologie étudiée par le regard. Philippe Comar précise d'ailleurs que l'incursion dans la chair est une exégèse, un moyen d'expliquer l'apparence du corps par le langage de l'intériorité : grâce à une appréhension des mécanismes physiologiques, on tente de justifier les formes extérieures que les scientifiques peuvent facilement observer. L'accès aux profondeurs du corps, en revanche est bien plus complexe, puisqu'elle suppose d'ouvrir l'organisme, de le mettre à nu. Ce geste comporte une cruauté certaine, il fait appel à la mutilation, à la déchirure et au tranchant ; il transforme entièrement l'image d'un corps héroïque, lisse et parfait. Pourtant, le dégoût provoqué par l'exploration des entrailles semble évoluer vers une attirance, qui se manifeste à travers une idéalisation des représentations de la dissection. L'étude réalisée par Michel Lemire sur le sens donné à l'anatomie

⁴⁶² F. Dagognet, 1993, *Op. Cit.*, p. 79.

nous permet de comprendre le rôle joué par les peintres, les graveurs et les sculpteurs de la Renaissance, quant à la métamorphose du regard porté sur le corps sanguinolent :

« Les artistes imprégnés de la perfection antique tendirent vers des écorchés humains idéalisés, vers des squelettes "propres", prenant le caractère d'un *memento vivere*. Ce furent ceux des traités d'anatomie, auxquels chacun ajouta quelques touches mélancoliques, selon sa sensibilité. »⁴⁶³.

Les écorchés, notamment montrent le corps débarrassé de son écorce et exposant les faisceaux de muscles qui le constituent. La peau froissée autour de l'organisme prend l'apparence d'une défroque. La planche de Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1716-1785), *Ange anatomique* (1746) figure le corps d'une femme vu de dos, ouvert de la nuque jusqu'au sacrum. Cette gravure est tout-à-fait représentative de la dimension esthétique que les artistes cherchent à donner à la dissection, à partir de la Renaissance jusqu'à l'apparition du Romantisme en Europe.

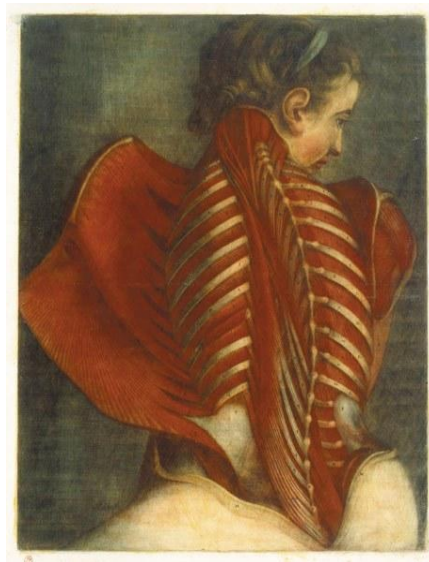


Image 99 : Jacques Fabien Gautier d'Agoty, planche extraite du recueil de myologie, 1746

⁴⁶³ M. Lemire, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles », in J. Clair dir., 2002, *L'âme au corps, arts et sciences. 1793-1993*, Paris, Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, pp. 70-101.

La planche se trouve dans le recueil sur la *Myologie* (1746), parmi d'autres vues anatomiques, destinées à l'étude du système musculaire. Il semblerait ici, comme nous le pensons, que l'auteur procède à une sublimation du corps éventré. L'angle choisi pour représenter la dissection en témoigne. En effet, bien qu'il s'agisse d'un écorché, la jeune femme se trouve dans une posture qui lui donne l'apparence du vivant. La peau écartée de chaque côté de son dos forme deux appendices étranges. La vision des muscles, des côtes et de la colonne vertébrale compose un ensemble harmonieux, une sorte de seconde enveloppe minutieusement ouvragée.

Le recours au texte de Michel Lemire publié dans le catalogue d'exposition *L'âme au corps, arts et science. 1793-1993* contribue à étayer notre raisonnement d'une transposition des caractéristiques du vivant à l'objet. Ici, il s'agit aussi de montrer que l'anatomie devient un intermédiaire entre représentations artistique et médicale, en convoquant une imagerie ambivalente, située entre répulsion et beauté. La femme écorchée de Gautier d'Agoty interpelle Jacques Prévert (1900-1977), des années après sa création. Le poète rapporte la manière dont la planche le plonge dans un rêve déclenché par la présence d'« Une jolie femme aux épaules nues ou plutôt dénudées avec la peau rabattue de chaque côté... Horreur et splendeur viscérale. Manteau de chair à la doublure écarlate, sanglant et tendre décolleté... »⁴⁶⁴. L'œuvre nous paraît emblématique d'une représentation prégnante, qui traverse les âges et laisse une empreinte dans les esprits. *L'Ange anatomique* incarne la faculté de l'artiste à transcender l'abjection organique. L'examen des viscères convoque tout un univers périphérique, qui comprend les différentes façons de transmettre et d'exposer les découvertes :

« L'anatomie est avant tout une affaire de regards : regard que l'on porte sur le corps, regard que le corps nous invite à porter, regard enfin que l'on apprend à affiner... C'est d'abord une technique, celle de l'investigation du corps, c'est "l'art de disséquer". Mais, en dévoilant les structures internes, cachées, mythifiées, l'anatomie est également une forme d'initiation qui, avec

⁴⁶⁴ J. Prévert, 1970, *Imaginaires*, Paris, Folio, 2000 p. 23.

ses rituels d'exploration, avec ses propres moyens académiques d'exposition conduit immanquablement à l'imaginaire. »⁴⁶⁵.

Cette évocation de l'imaginaire représente le nœud de notre réflexion sur l'utilisation du vocabulaire anatomique au sein des arts plastiques, telle que nous allons la décrire ici, en prenant appui sur l'œuvre d'Olivier Goulet. La production de cet artiste est assez complexe à définir, puisqu'elle se trouve à l'intersection de plusieurs domaines de création, notamment le design d'accessoires, la création de vêtements et d'œuvres relevant de l'installation. La majeure partie de cette fabrique est conçue à partir de matériaux imitant les diverses textures de la peau. Pour obtenir des effets réalistes, Olivier Goulet utilise du polyuréthane, du latex, ainsi que de la silicone, le but étant de se rapprocher au plus près d'une apparence organique. À partir de cette « peau synthétique », le plasticien élabore différents objets, dont certains accessoires et vêtements qu'il commercialise. La cape *Social condom* (2006) par exemple est confectionnée à partir de différents moulages de visages, imprimés dans la matière.



Image 100 : Olivier Goulet, *Social condom*, 2006.

⁴⁶⁵ M. Lemire, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles », in J. Clair (dir.), 2002, *L'âme au corps, arts et sciences. 1793-1993*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 71.

Bien que la référence ne soit pas directement mentionnée, l'œuvre évoque le Saint-Suaire, linge enveloppant le corps du Christ, sur lequel sa silhouette serait restée gravée. Le vêtement créé par Olivier Goulet possède cette dimension quasi mystique, mais il fait davantage référence aux liens sociaux entre les êtres vivants. Selon les termes du plasticien, la cape est une « Parure aux visages endormis, pour vous sentir entouré de votre réseau d'amis ou d'anges gardiens. [...], elle interpelle et rend votre identité collective et polymorphe. »⁴⁶⁶. En faisant cette description, l'artiste révèle une posture assez proche de celle de François Dagognet, lorsqu'il considère la peau comme signifiant de nos émotions, en lien avec les mécanismes internes du corps, mais liant également l'homme à son milieu. D'après notre étude de *la peau découverte* confrontée aux textes décrivant la démarche d'Olivier Goulet, la plasticité de l'enveloppe est mise en avant, afin de montrer son caractère protéiforme. La peau est façonnée par l'extérieur et par les variations organiques traduisant un certain nombre de sensations.

Si nous avons choisi d'établir un rapport entre le travail plastique d'Olivier Goulet et la représentation anatomique, c'est parce qu'il nous semble tous deux témoigner d'une prise en considération nouvelle de la peau. En effet, elle n'est plus seulement regardée comme une enveloppe, mais en tant qu'élément à examiner de façon individuelle et dans son rapport avec les profondeurs du corps. La constitution des écorchés suppose d'enlever totalement la peau, or nous avons pu voir que l'œuvre de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty la met encore en scène. Dans ce type de représentation, l'enveloppe sert de fenêtre ouverte sur le territoire viscéral. Sa présence est davantage liée à l'idée d'un passage entre l'image de l'être vivant et celle de son corps éventré, morcelé. La peau est elle-même constituée de plusieurs couches qui lui donnent sa consistance. Le processus de dissection donne à la peau l'allure d'une étoffe froissée sur le corps ; mais surtout, elle appartient à ce que Georges Didi-Huberman nomme les « images organiques »⁴⁶⁷, qui induisent une réversibilité. L'auteur appuie sa

⁴⁶⁶ Extrait de la description donnée sur le site internet de l'artiste www.skinbag.net

⁴⁶⁷ G. Didi-Huberman, 1999, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, p. 40.

théorie sur les propos d'Alberti, « [...] affirmant que le corps ouvert, l'écorché, est à un corps nu ce que celui-ci est à un corps drapé. »⁴⁶⁸. L'étude de Didi-Huberman sur les représentations du corps éventré de Vénus nous permet d'évoquer la question du repli, de la peau qui s'ourle autour de la béance du corps.

La série de photographies d'Olivier Goulet mettant en scène des *Mues domestiques* (1996-2004) contiennent précisément cette idée d'une membrane qu'on abandonne, telle une exuvie pour se débarrasser d'une certaine identité. Les images présentent des modèles portant des combinaisons réalisées à partir de cette matière synthétique qui reproduit parfaitement les différentes textures et carnations de la peau.



Image 101 : Olivier Goulet, *Mue domestique* (1996-2004)

Ici, ce qui nous souhaitons démontrer, c'est que l'image de la mue convoque un imaginaire mêlant les règnes et notamment l'animal et l'humain. Parce que les

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

différentes prises de vue montrent le rapport entre le vêtement et la peau, on imagine la membrane comme une dépouille, que le corps revêt ou enlève. L'artiste joue sur les propriétés mimétiques de la matière, en utilisant cette membrane pour créer des objets hors de l'espace du corps, des sacs, par exemple. Ainsi, le *Skin bag mono* est une poche en forme de goutte, dont l'anse ressemble à s'y méprendre à un cordon ombilical. Produit à partir d'une peau capturant les reliefs de l'épiderme humain, le sac possède le statut d'appendice du corps. Organe extériorisé, il devient un objet utilitaire remplissant une fonction de contenant. La peau constitue d'ailleurs le plus grand organe du corps humain. Large étoffe couvrant l'intégralité de la charpente osseuse, des muscles, ligaments et chairs, elle s'offre comme un territoire.



Image 102 : Olivier Goulet, *Skin Bag Mono*.

En outre, les productions analysées dans le cadre de cette réflexion sur l'ambiguïté plastique d'une pénétration des viscères, témoignent d'une introduction de la peau, membrane dans l'espace domestique. Cette tentative qui

consiste à transfigurer un élément organique, en lui donnant des fonctions diverses, extérieures au corps semble renforcer par la transdisciplinarité à laquelle Olivier Goulet recourt. En effet, ses objets relèvent autant des arts plastiques que du design. Les pratiques d'une discipline viennent nourrir l'autre et vice et versa. La production plastique est directement en lien avec l'élaboration d'accessoires édités en série ; mais surtout, la peau est une interface qui permet d'instaurer un passage entre le corps humain et les règnes végétal et animal. L'enveloppe, non seulement suggère la création d'un monde intrinsèque, à explorer dans ses replis, mais en plus elle adopte des textures similaires à l'écorce et aux mousses. La membrane synthétique mise au point par l'artiste brouille donc entièrement le rapport entre la peau humaine et la plante. D'ailleurs, les analyses faites par François Dagognet sur certaines éruptions cutanées permettent de dégager une analogie entre le végétal et les images formées par les altérations de la peau. S'appuyant sur les observations faites par un dermatologue sur un cas clinique, l'auteur décrit la texture de son visage et de ses mains, les comparant aux lichens :

« [...] : il s'agit d'un eczéma (de *eczeo* en grec, bouillir) : la peau brûle, devient suintante ; elle se lichénifie même (par analogie avec le lichen, elle tourne au grisâtre, après l'orage, en même temps qu'elle se creuse de sillons et de menues excavations résiduelles). »⁴⁶⁹.

Le lichen est un végétal issu de la symbiose d'un champignon et d'une algue. Il résulte donc d'une combinaison naturelle et prolifère lentement à la surface des arbres. Le lichen est constitué de lames, qui s'arrondissent sur les parties extérieures. Il rejoint la disposition squameuse de la peau, se détachant par strates. Ainsi, la production d'Olivier Goulet joue sur la proximité des matériaux et sur les sensations que ces rapprochements peuvent provoquer. Les objets conçus à partir de cette peau synthétique renforcent l'idée que l'enveloppe corporelle révèle certains détails de l'organisme. Le vêtement est considéré comme une seconde peau, une mue que le corps enlève ou revêt. La membrane

⁴⁶⁹ F. Dagognet, 1993, *Op. Cit.*, p.73.

enregistre les processus de la métamorphose, par contact avec l'organisme. Notre but est de faire apparaître le lien existant entre l'enveloppe et les éléments naturels, qui, dans certaines installations apparaissent sous la forme d'une physiologie commune de la terre et de l'être vivant.

4.2.2. L'œuvre née de la gangue matricielle

Dans le domaine géologique, la gangue désigne « la substance dans laquelle un minéral est engagé. »⁴⁷⁰. Le terme renvoie alors à l'environnement immédiat contenant les gemmes. La gangue équivaut à une enveloppe constituée de roches qui entourent les pierres précieuses, semi-précieuses, ainsi que les minerais. Nous avons choisi précisément ce mot, parce qu'il permet de construire une morphologie des souterrains connectée à celle du corps, en partant de matériaux qui induisent l'idée de la naissance. Les « matières de la mollesse » définies par Gaston Bachelard produisent des images en rapport avec la matrice. Selon nous, les substances comme la boue ou l'argile, qui sollicitent un contact physique font revivre l'expérience de la naissance par le processus de création d'une forme.

Ce mécanisme est actif dans le travail de Nils Udo. Il amorce son activité artistique à l'aune des années 60. Il s'essaye dans un premier temps à la peinture, glissant progressivement vers l'abstraction. À partir de 1972, abandonne cette pratique, pour œuvrer directement dans la nature. Nils Udo édifie alors des constructions avec les matériaux qu'il trouve sur place. Différents sites sont choisis, en fonction de leurs ressources ou de la configuration du lieu. Puis l'artiste élabore des « tableaux vivants », au rythme des éléments naturels. Cette expression nous semble parfaitement appropriée, puisque Nils Udo se sert de végétaux, fragmentés ou utilisés tels quels pour créer des installations éphémères, inscrites dans le paysage. Ainsi, des fleurs de liserons cernées par deux rameaux forment un « radeau » porté par les eaux, des baies placées sur des

⁴⁷⁰ *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, tome XXIX, 1836, Paris, Belin-Mandar Libraire, p. 369.

cœurs de tournesol flottent à la surface d'un ruisseau, où une fragile « balançoire en feuilles de robinier » se dresse au-dessus de l'eau. Dans chaque projet conçu par l'artiste, les graines, pétales, branches, racines ou feuilles sont mis en forme d'une manière graphique, composant un véritable tableau ouvert sur le paysage ; mais surtout, la force du geste réside dans le fait de produire une « œuvre vivante », fabriquées à partir de végétaux qui dépendent des cycles naturels. Les édifices construits sont amenés à disparaître, emportés par le vent, desséchés ou altérés par la pluie ; la nature reprend ses droits. Ainsi que le note Hubert Besacier dans l'ouvrage qu'il consacre au travail de Nils Udo :

« La nature est alors un outil comme un autre, elle n'est plus un modèle, un sujet d'imitation pour un autre médium, mais l'objet même de l'activité esthétique. »⁴⁷¹.

C'est pour cette raison que nous pouvons parler de « tableaux vivants » par rapport aux œuvres de Nils Udo. Bien que la figure humaine soit très peu présente dans le travail de l'artiste, elle apparaît à certains moments, pour faire écho au processus d'immersion. Plusieurs œuvres mettent notamment en scène des corps d'enfants nus ou recouverts de feuilles sèches et de lentilles d'eau. Cette démarche est précisément en rapport avec la synthèse des physiologies humaine et végétale. La seule trace qui subsiste des interventions de l'artiste dans la nature sont les dessins et photographies qu'il réalise. Ces techniques permettent l'enregistrement des actions éphémères, comme de leur évolution au sein de la nature. Les constructions qui intègrent le corps de l'enfant font référence à la métamorphose de l'être humain façonné par son environnement. Bien sûr, cette conception est en lien avec le mimétisme, mais elle révèle également les propriétés génératrices du modelage et le désir d'assimilation du corps au paysage :

« L'homme se cherche dans la nature et la nature le renvoie à lui-même. Le sentiment d'altérité qu'il éprouve vient de ce qu'il est confronté à un phénomène vivant. Mais contemplation ou méditation ne sont pas les seules

⁴⁷¹ H. Besacier, 2002, *Nils-Udo, l'art dans la nature*, Paris, Flammarion, p. 129.

façons d'éprouver une émotion esthétique dans la nature. L'élément naturel peut aussi être utilisé comme support ou comme matériau dans la constitution d'un fait esthétique. »⁴⁷².

Nous revenons donc toujours à cette notion de « tableau vivant » face à la production de Nils Udo. Il nous faut donc la définir dans un premier temps dans son rapport aux arts du spectacle. Employé seul, le tableau équivaut à un arrêt sur image, effectué au cours d'une représentation, mais il peut également faire référence à la matérialisation d'une toile, d'une image, mise en scène par les postures figées d'êtres humains réellement présents ; dans ce cas, il est appelé *tableau vivant*. Au sein du théâtre, on fait appel à cette technique pour effectuer une transition entre le temps de la représentation et le retour à la réalité. Il s'agit alors de comme le rapporte Étienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique* :

« Dans une pièce de théâtre, le tableau forme comme une sorte de point d'orgue sur un moment de l'action ; il a été surtout employé pour terminer un acte : il y marque l'état durable où se trouvent les personnages que l'on quitte, et prend pour ainsi dire congé du temps diégétique par une extinction progressive. »⁴⁷³.

Bien sûr, ce qui nous intéresse dans cette définition, c'est le rapport entre le tableau et le théâtre. Dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1771), Denis Diderot tente de cerner le genre dramatique, en analysant le jeu des acteurs et l'environnement dans lequel ils évoluent. Dans le *Premier entretien* entre lui et son ami Dorval, il explique la différence existant entre le « coup de théâtre » et le tableau :

« Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. »⁴⁷⁴.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 126.

⁴⁷³ E. Souriau, 1990, *Op. Cit.*, p. 1413.

⁴⁷⁴ D. Diderot, 1771, *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un Discours sur la poésie dramatique*, tome 1^{er}, Paris, La veuve Duchesne, p.147 : « Un incident imprévu que fe paffe en action & qui change fubitement l'état des perfonnages, eft un coup de théâtre. Une difpofition des perfonnages

La description donnée par Diderot montre qu'il établit clairement un lien entre le théâtre et la peinture, cette dernière servant à fixer l'attention du spectateur sur les actions des personnages. L'utilisation du tableau dans le genre dramatique instaure une relation entre le pictural et le discursif. Dans son étude sur *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Pierre Frantz explique d'ailleurs que l'introduction du tableau dans le drame romantique présente une ambivalence. En effet, il doit susciter l'intérêt du spectateur, qui se sent incorporé à la scène, par le truchement de cette « extériorité fictive », mais en même temps, il l'exclut par son statut de vision, donnant au réel « les couleurs du fantasme et de l'icône »⁴⁷⁵.

Bien qu'il ait un sens profond dans l'univers du théâtre, n'oublions pas que le tableau vivant est d'abord l'« art des attitudes »⁴⁷⁶, c'est-à-dire la reproduction de poses inhérentes à la sculpture et la peinture. Ted Shawn en donne une définition précise dans l'avant-propos de son ouvrage *Chaque petit mouvement : à propos de François Delsarte* :

« Les "poses plastiques" (*statue posing*) relèvent du genre du tableau vivant. Apparue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, cette pratique est d'abord un divertissement très prisé de la haute société européenne. Originellement dévolue à la seule imitation des peintures, elle englobe au XIX^e siècle "la reproduction exacte à l'aide d'êtres animés mais immobiles [...] de groupes de sculptures célèbres (...). »⁴⁷⁷.

Cette acception nous ramène au cœur de notre étude, puisque nous avons abordé la question du tableau vivant en rapport avec la production de Nils Udo. L'œuvre intitulée *Chrysalide* (1995) montre le corps d'un enfant entièrement recouvert de

fur la scène, fi naturelle & fi vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairoit fur la toile, eft un tableau. »

⁴⁷⁵ P. Frantz, 1998, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), p. 182.

⁴⁷⁶ B. Vouilloux, 2002, *Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion. (Cf. A. Pougin, 1885, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, p. 699.)

⁴⁷⁷ T. Shawn, 1954, *Chaque petit mouvement : à propos de François Delsarte*, Paris, Éditions Complexes et Centre National de la Danse, 2005, p. 218.

feuilles d'automne. Mise à part la silhouette, les caractéristiques humaines ont presque disparu sous cette couche végétale. Le corps immobile semble en proie à la métamorphose, qui suggère une période de gestation avant la renaissance. L'enveloppe formée par les feuilles est une gangue régénérante.



Image 103 : Nils Udo, *Enfant, feuilles d'automne*
Forêt de Marchiennes, France, 1995.

Cette membrane rattache le corps aux images primitives et mythologiques, comme celle de l'hamadryade, nymphe gardienne du Chêne, son corps est entièrement lié à l'arbre qu'elle protège ; à tel point qu'une entaille pratiquée dans le tronc fait couler le sang de cet esprit gardien. Dans ses *Métamorphoses*, Ovide raconte comment Erysichthon plante sa hache dans l'écorce d'un chêne sacré, causant à la nymphe, une plaie mortelle :

« [...], le chêne consacré à Déo frémit et poussa un gémissement ; et ses feuilles en même temps que ses glands commencèrent à se décolorer, et ses longues branches perdirent aussi leur couleur. Et, dès que, dans son tronc, la

main impie eut fait une blessure, par l'écorce fendue jaillit un jet de sang, tout de même, que lorsque devant les autels s'abat la victime, un énorme taureau, du cou ouvert on voit le sang couler, à flots. »⁴⁷⁸.

Le passage cité ici traduit le lien unissant la nymphe à l'arbre, qui implique l'existence d'une physiologie commune aux deux êtres. Le sang versé témoigne de cet attachement indéfectible. La *Chrysalide* de Nils Udo nous confronte à l'image d'un corps adhérent à son environnement. À l'instar de la chenille enfermée dans son cocon, l'enfant revêt les couleurs et textures de sa future enveloppe. La gangue végétale est le support d'une métamorphose, qui induit aussi une confusion entre les règnes, puisque les caractéristiques humaines sont dissimulées par les feuilles d'automne. L'artiste apprend au spectateur à voir au-delà des apparences, en faisant de la nature l'œuvre elle-même. Nils Udo ne fait que combiner des éléments qu'il associe sans les extraire de leur contexte, mais en leur imprimant de légères modifications. Hubert Besacier parle de cette pratique, comme d'un geste qui « ravive » le regard porté sur la nature. Une telle « rénovation » implique l'expression d'une régénération du corps par un contact avec le végétal. Les feuilles juxtaposées sur la peau font office de cataplasme, d'enveloppe protectrice réconciliant le corps avec ses origines. Selon la bible, Dieu a créé le premier homme en façonnant son image dans un morceau d'argile.

L'être humain conserve ce lien viscéral qui le rappelle à la terre, aux matières molles et visqueuses du sol, au lit boueux des rivières. L'intrusion des mains du sculpteur dans la glaise est semblable à une immersion dans les profondeurs organiques. La consistance de la matière, entre le liquide et le solide convoque des sensations antagonistes entre le bien-être et la répugnance. Le modelage de matériaux comme la terre ou l'argile confronte l'artiste à la naissance de son œuvre. La glaise, ainsi que l'ensemble des substances molles font référence à une genèse de l'objet plastique ; de même que la viscosité des matières célèbre

⁴⁷⁸ Ovide, *Op. Cit.*, livre VIII, vers 749-787.

l'indétermination de l'œuvre. Sans forme véritablement arrêtée, cette dernière oscille entre plusieurs états, provoquant la stupéfaction du spectateur.

4.2.3. Éloge de la viscosité, l'objet amorphe

Rappelons que notre étude tient à démontrer l'impact d'une transposition des mécanismes naturels sur l'analyse et la considération de l'objet plastique. Il va de soi, que le recours à une hybridation des formes animales, végétales ou minérales brouille la reconnaissance de types « normés », afin de créer une œuvre qui convoque l'apparence du vivant pour mieux remettre en cause son fonctionnement. Plus l'objet glisse vers des formes imprécises, plus son identification devient complexe. Ce phénomène suppose également un questionnement sur la fonction de l'élément : À quoi sert-il exactement ? Doit-il nécessairement avoir un usage précis ? L'œuvre de Saint Clair Cemin, dont nous avons précédemment analysé le travail d'aménagement pour le Musée de la Chasse et de la Nature génère de telles interrogations. La « sculpture » intitulée *Witness* (2008) représente une chaise dont le dos et le piétement se sont allongés, comme si elle était faite d'une matière élastique. Cette déformation ôte à l'objet sa fonction d'assise, bien qu'il soit reconnaissable en tant que tel : nous savons qu'il s'agit d'une chaise, pourtant, nous ne pouvons pas nous asseoir dessus. À travers l'extension des pieds et du dossier, l'objet revêt une organicité qu'on ne s'attendait pas à lui trouver ; il semble animé d'une force interne dont la source est difficilement identifiable. Cette impression est propre à l'état intermédiaire dans lequel l'objet se trouve : il est en train de s'allonger, voire même de se répandre. La chaise métamorphosée bascule vers un stade amorphe. Néanmoins, cette assise en proie à la mollesse fait preuve d'un dynamisme surprenant.

Dans *La terre et les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard décrit les sentiments antagonistes ressentis face à ce type de matière. Tour à tour

attirantes et répugnantes, elles suscitent différentes réactions, en fonction du contexte dans lequel elles sont appréhendées :

« [...] toute matière molle est toujours exposée à d'étranges renversement de valeur par quoi se manifestent les participations inconscientes que nous venons d'indiquer. »⁴⁷⁹.

Parmi ces « participations inconscientes », le principe de la régression occupe une place de choix. En outre, les substances visqueuses et collantes comme la gelée alimentaire, la boue ou la pâte à pain convoquent un retour à la matérialité et aux sensations tactiles. Ce rapport au toucher en appelle de nouveau à l'expérience d'une nouvelle naissance. Les « matières de la mollesse » font également référence à une organicité capable de déborder la forme, c'est-à-dire de dépasser la nécessité d'un contour défini et identifiable. Ici, il faut donc considérer la forme dans ces diverses acceptions : d'abord, comme quelque chose qui se présente immédiatement au regard, par un aspect précis ; ensuite, dans son rapport à l'espace, « [...] qu'il s'agisse de la surface d'un objet à trois dimensions, ou du contour d'une surface plane. »⁴⁸⁰.



Image 104 : Saint Clair Cemin, *Witness*, 2008.

⁴⁷⁹ G. Bachelard, 1948, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 108.

⁴⁸⁰ E. Souriau, 1990, *Op. Cit.*, p. 800.

La sensation de vitalité qui se dégage de l'œuvre de Saint Clair Cemin est produite par les transformations du « contour matériel ». À travers ses métamorphoses, l'objet renforce ses débordements physiques sur l'espace. En effet, notre intention est de maintenir l'idée selon laquelle une forme prise dans un état intermédiaire entre liquide et solide donne la sensation d'un envahissement par la matière. Il s'agit de jouer sur la plasticité de l'objet, de le faire apparaître déformé ou inachevé. Dans *Le mou et ses formes*, Maurice Fréchuret cherche à nous montrer comment s'origine une telle poésie de l'œuvre. Décrivant les « formes molles » qui caractérisent la pratique surréaliste de Salvador Dali (1904-1989), l'auteur indique qu'elles relèvent d'une dialectique entre intérieur et extérieur :

« Pains anthropomorphes, montres molles, clefs dégoulinantes, délires géologiques où les rochers des environs de Port Lligat coulent comme le camembert, autant de visions où branches et béquilles orthopédiques sont appelées à la rescousse pour soutenir des masses par trop amorphes. Cette entrée ostensible de la mollesse est dans l'art de Dali une vue de l'esprit dont seule la peinture rendra compte. »⁴⁸¹.

Bien que les effets de la mollesse soient présents dans la réalisation d'objets en trois dimensions, comme c'est le cas pour la transcription en volume des montres molles (Daum, 1971), il semble que les toiles parviennent davantage à circonscrire l'atmosphère délirante de la viscosité, en la confrontant à un environnement (*Femmes aux têtes florales trouvant la peau d'un piano à queue sur la plage*, 1936). Néanmoins, cette dialectique du dur et du mou semble disparaître dans la transformation de certains matériaux. Ainsi, la célèbre enseigne Daum, spécialisée dans la production d'objets en pâte de verre édite plusieurs sculptures conçues par Dali, dont la célèbre montre molle. La méthode de fabrication des pièces implique une étape de moulage, au cours de laquelle les morceaux de cristal appelés « groisil » sont glissés dans une matrice en plâtre. Le moule est ensuite placé dans un four pendant plusieurs jours. Soumis à de hautes

⁴⁸¹ M. Fréchuret, 2004, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, p. 101.

températures, le cristal fond et devient une pâte épaisse, qui se répand dans tous les interstices de la forme en creux. Au cours de cette phase, la matière revêt un aspect particulier, dû à l'action du groisil en fusion.



Image 105 : Salvador Dali, *La persistance de la mémoire*, 1936

La description faite par Gaston Bachelard des « montres molles » de Salvador Dali correspond à cet état visqueux du cristal :

« Les "montres molles" de Salvador Dali s'étirent, s'égouttent au coin d'une table. Elles vivent dans un espace-temps gluant. Comme des clepsydras généralisées, elles font "couler" l'objet soumis directement aux tentations de la monstruosité. [...] De si profondes déformations ont besoin d'inscrire la déformation dans la substance. »⁴⁸².

Ce qui nous intéresse particulièrement dans la transposition de la montre molle sous la forme d'une sculpture, ce sont les manipulations de la matière et, notamment, cette propension de la pâte de verre à reproduire avec justesse cette pesanteur de la coulée. Sur un cintre doré, l'horloge, surface magmatique

⁴⁸² G. Bachelard, 1942, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, p. 123.

s'allonge avec paresse et commence à dégouliner. Bien que le processus soit figé à un moment précis, la consistance de la pâte de verre, associée au traitement singulier de la forme donne la sensation d'un objet « vivant », saisi en pleine métamorphose. Comparée à la sculpture de Saint Clair Cemin, la « montre molle » embrasse une logique de la lenteur ; Gaston Bachelard relie ce processus à une combinaison de l'« expérience tactile » avec l'« observation visuelle »⁴⁸³. Nous pousserons davantage cette réflexion, en attribuant à la vision de l'objet amorphe la capacité de susciter l'impression du toucher, en jouant sur les effets d'une surface qui se délite. D'autre part, nous avons choisi d'étudier cette œuvre de Dali, parce qu'elle fait apparaître le potentiel d'un croisement entre les arts plastiques et les arts appliqués.

Pour bien comprendre l'enjeu de cette union, il faut revenir sur l'introduction de la pâte de verre au sein de l'usine Daum. C'est Almaric Walter (1870-1959) qui en est l'instigateur. En 1906, il crée un atelier intégré à l'entreprise, dans lequel il expérimente la création d'objets en pâte de verre. La société est alors dirigée par Auguste (1853-1909) et Antonin Daum (1864-1930) et produit en majeure partie, depuis 1890 des articles en verre de style art nouveau, utilisant notamment la gravure à l'acide. L'enseigne parvient à se maintenir à flots, en s'adaptant à l'évolution des tendances, comme le développement de l'art déco dans les années 20. Mais, ce qui retient notre attention de manière plus spécifique, c'est l'orientation prise par l'entreprise au milieu des années 60. À cette époque, le petit-fils d'Auguste, Jacques Daum apporte un souffle nouveau à la création des pièces, en décidant d'y associer des artistes de façon ponctuelle. En outre, Salvador Dali produira plusieurs sculptures en pâte de verre, parmi lesquelles *L'important c'est la rose* (1968) ou *La vénus de Milo hystérique* (1983), édition plus tardive.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 125.



Image 106 : Salvador Dalí, à gauche, *L'important c'est la rose*, 1968 ;
Vénus hystérique, 1983, pâte de verre, Daum.

La collaboration de Dalí avec Daum est un moyen d'étendre l'univers fantasmagorique de l'artiste en s'essayant à d'autres supports et matériaux. Du reste, son œuvre est représentative d'expérimentations plastiques qui font le lien entre les arts plastiques et les arts appliqués. Usant de techniques propres à la haute-couture ou à l'orfèvrerie⁴⁸⁴, il parvient à transcender le monde décrit dans ses peintures. L'utilisation de la pâte de verre pour fabriquer la « montre molle » permet de matérialiser la viscosité et l'aspect alangui d'une forme se liquéfiant. Notre démonstration tient donc à souligner l'enjeu d'une fabrique qui repose sur un renouvellement des arts appliqués à travers le regard d'un artiste tel que Salvador Dalí. Un rapport réciproque s'établit entre les disciplines, liées par des expérimentations qui annexent différents territoires artistiques. La

⁴⁸⁴ Dans les années 30, Salvador Dalí conçoit notamment une *Robe homard* réalisée par la couturière Elsa Schiaparelli. Il crée également une série de bijoux et des pièces d'orfèvrerie, comme cette ménagère comprenant une fourchette à trois dents, dont le manche figure un escargot d'où part la tige d'un iris. Dalí collabore aussi avec Christian Dior, Louis Vuitton et Coco Chanel : voir Annexe 12.

réappropriation de techniques ou de considérations propres à des domaines extérieurs en constitue la pierre de touche. Par exemple, la sculpture *Witness* de Saint Clair Cemin déborde les frontières de l'art, parce qu'elle interroge entre autre la fonction de l'assise et peut donc moduler, voire influencer le regard porté sur l'objet design. La modification de la structure classique, archétypale du mobilier infirme sa viabilité et révèle une dimension onirique insoupçonnée. L'impression de mollesse est transmise par l'altération des formes et le travail des matériaux.

La viscosité se rattache aussi aux manifestations organiques les plus abjectes, évoquant les excréments corporelles, comme la bave ou la bile ; d'où le malaise produit par les formes ou les matières flasques, qui renvoient, de manière ambiguë à la « survivance » de l'organicité. Le principe de *Nachleben* que l'on doit à l'historien d'art Aby Warburg (1866-1929) interroge les phénomènes de formation des images, à travers un examen des mécanismes de l'inconscient. Son analyse est construite sur la mémoire contenue dans les représentations, grâce à une démarche essentiellement anthropologique, qui remet en cause la méthode consistant à appréhender l'image par le seul biais chronologique.

Georges Didi-Huberman, dans *L'image survivante*, développe le sens de cette notion, en faisant apparaître les transformations qu'elle implique au sein de disciplines aussi diverses que la psychanalyse, la philosophie ou l'histoire de l'art ; mais surtout, la survivance nous éclaire sur la perception de l'objet plastique dont l'ambiguïté repose sur l'évocation d'une physiologie humaine. Plus l'œuvre semble en proie aux effets de la corruption, plus elle possède la vraisemblance d'un organisme. Les textures qui se réfèrent à la décomposition, qu'il s'agisse d'une fleur fanée, d'un fruit abîmé ou d'un insecte dévoré par ses semblables, font de l'objet un corps vivant. La fascination exercée par le pourrissement provient des effets observés sur la matière organique : les réactions de la chair se décomposant sont à la fois troublantes et captivantes. Les phénomènes inhérents à la corruption transcrits au sein de l'œuvre produisent

l'effet d'une invagination, c'est-à-dire l'impression d'un corps qui se retourne sur lui-même, comme si l'intérieur s'extériorisait. En outre, le terme « invagination » lié au vocabulaire médical désigne :

« [...], l'entrée d'une portion d'intestin dans une autre : c'est une véritable intussusception ; mais ce mot s'applique uniquement à l'intestin. En anatomie pathologique, l'invagination est susceptible d'une plus grande extension ; [...]. Les conditions nécessaires pour qu'un organe puisse s'invaginer sont la disposition en canal ou en poche, et une grande mobilité, par conséquent la présence d'un tissu cellulaire périphérique assez lâche, et libre de toute espèce d'adhérence. »⁴⁸⁵.

La viscosité, la mollesse de l'objet plastique suggèrent la consistance d'une chair qui s'ouvre. L'organisme révolté fonctionne à travers une nouvelle logique : ses viscères deviennent peau, membrane ou gaine. Ce retournement nous aide à comprendre le mécanisme qui nous fait rattacher l'objet flasque, amorphe à l'environnement interne du corps. Nous sommes bien face à un système de « survivance », qui fait appel à une mémoire des sécrétions organiques, due aux effets produits par les tremblements des matières molles. Rien d'étonnant à ce qu'un animal tel que la méduse suscite une réaction de dégoût, créé par la vision de son corps gélatineux et transparent. D'ailleurs, nous avons remarqué que les textes scientifiques se référant à ces espèces de cnidaires décrivent presque toujours l'animal sous l'angle équivoque de sa consistance. Dès que la méduse est extraite de son milieu, son corps s'affaisse et donne l'image d'une épaisse « gelée ». Nous devons cette appellation à René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683-1757), qui a réalisé différentes études sur les invertébrés marins et notamment sur les anémones et les étoiles de mer⁴⁸⁶. On trouve une description

⁴⁸⁵ C. N. Houel, 1857, *Manuel d'anatomie pathologique générale et appliquée*, Paris, Librairie Germer Baillière, p. 261.

⁴⁸⁶ Citons entre autres deux ouvrages dédiés à cette question : *Du mouvement progressif et de quelques autres mouvements de diverses espèces de coquillages, orties et étoiles de mer* (1710) et *Des différentes manières dont plusieurs animaux de mer s'attachent au sable, aux pierres et les uns aux autres* (1711).

très imagée des méduses dans *L'histoire naturelle des Zoophytes, Acalèphes* (1843), empruntée aux études⁴⁸⁷ de Réaumur (1769-1832) :

« Aussi la chair de ces orties, si l'on peut l'appeler chair, paraît une vraie gelée d'eau de mer, elle en a ordinairement la couleur et toujours la consistance ; et si on prend un morceau entre les mains, leur chaleur naturelle suffit pour le faire entièrement dissoudre en eau, comme une gelée de bouillon qu'on mettrait sur le feu : ces gelées, malgré cela sont de vrais animaux, et ceux qui ont cru qu'elles n'avaient aucune structure régulière ne les ont pas regardé d'assez près. »⁴⁸⁸.

La méduse échouée est une masse viscérale, palpitante, qui évoque la ruine d'un corps éructant les miasmes de la matière qui le compose. Cette gelée est « chair », à l'image des « montres molles » de Salvador Dali, qui s'étalent, couvrant de leur substance toute chose alentour. La conception dalinienne de la chair semble d'ailleurs naître de cet affaissement, qui métamorphose l'objet en peau. En s'étirant, la membrane révèle sa matérialité et son versant organique. L'objet devient un environnement, c'est-à-dire, une substance qui entoure autant qu'elle extériorise. Pour reprendre les termes de François Dagognet, c'est cette « dialectique du dehors et du dedans »⁴⁸⁹, qui entraîne à la fois rejets et attirance. L'image du corps affaissé de la méduse peut se montrer aussi séduisante qu'abjecte. Ainsi, dans les *Mémoires de la société dunkerquoise pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts* (1866-1867), un certain M. L'Hôte critique l'éloquence de l'écrivain Jules Michelet dans son ouvrage *La mer*, à propos de la méduse :

« [...], on peut lire dans ce singulier ouvrage, la glorification de la *méduse*, c'est-à-dire le monstre marin le plus hideux, le plus sale et le plus repoussant des fils de la mer ; la méduse, ce paquet gélatineux qui se promène en été

⁴⁸⁷ *Observations faites sur les orties de mer errantes*, in *Mémoires de l'Académie des Sciences* (1710).

⁴⁸⁸ René primevère Lesson, 1843, *Histoire naturelle des Zoophytes, Acalèphes*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, p. 192.

⁴⁸⁹ F. Dagognet, 2001, *Philosophie d'un retournement*, La Versanne, Encre Marine, p. 92.

dans notre bain salé, et empeste de son cadavre bleuissant le sable de nos rivages : [...] »⁴⁹⁰.

Pour l'auteur, cet invertébré marin est donc un être vil, qui dénote la « laideur dans les Arts » ; alors que Jules Michelet décrit la méduse comme un animal « charmant », et compare ses filaments urticants à « une couronne de lilas ». En tout état de cause, c'est le rapport à la matérialité qui provoque ces réactions opposées. D'un point de vue physiologique, la méduse est apparentée au mucus rejeté par le « corps » marin. La substance qui la compose semble être identique au liquide qu'elle exsude. En outre, Jules Michelet donne à « l'eau de mer, même la plus pure, prise au large », une consistance « légèrement blanchâtre et visqueuse »⁴⁹¹. Cette mucosité enveloppe également les êtres qui évoluent dans ce milieu. Michelet cherche à connaître les origines de cette substance, en interrogeant un physiologiste. Voici une partie de la réponse qui lui est faite :

« (...), la vie sans arriver à sa dissolution suprême mue sans cesse, exsude de soi tout ce qui est de trop pour elle. Chez nous autres, animaux terrestres, l'épiderme perd incessamment. Ces mues qu'on peut appeler la mort quotidienne et partielle, remplissent le monde des mers d'une richesse gélatineuse dont la vie naissante profite à l'instant. Elle trouve en suspension la surabondance huileuse de cette exsudation commune, les parcelles animées encore, les liquides encore vivants, qui n'ont pas le temps de mourir. Tout cela ne retombe pas à l'état inorganique, mais entre rapidement dans les organismes nouveaux. »⁴⁹².

Le mucus détermine un phénomène organique complet. Il témoigne d'une continuité matérielle entre le dedans et le dehors, continuité qui se retrouve au travers des textures visqueuses de l'objet plastique. Selon nous, c'est pour cette raison que le caractère indéterminé d'une forme entraîne la manifestation d'une survivance des mécanismes physiologiques faisant référence à un rejet des sécrétions. Le physiologiste auquel fait appel Jules Michelet les identifie comme

⁴⁹⁰ M. L'Hôte, « Philosophie de l'art », in *Mémoires de la société dunkerquoise pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts*, volume 12, 1866-1867, Dunkerque, p. 152.

⁴⁹¹ J. Michelet, J. Borie (prés.), 1983, *Op. Cit.*, p. 114.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 116.

des mues se régénérant sans cesse dans la pénétration d'autres organismes. Cette conception rejoint la fabrique dalinienne de l'œuvre, qui métamorphose l'objet en peau. Le tableau intitulé *Dali, à l'âge de six ans, lorsqu'il se croyait une petite fille, soulevant la peau de l'eau pour voir un chien dormant à l'ombre de la mer* (1950), bien qu'il relève du rêve et du fantasme semble retranscrire en image la pensée de Jules Michelet. Le peintre représente la mer sous la forme d'une membrane, d'un tissu flottant au-dessus du sol.



Image 107 : Salvador Dali, *Dali, à l'âge de six ans, lorsqu'il se croyait une petite fille, soulevant la peau de l'eau pour voir un chien dormant à l'ombre de la mer*, 1950

Chez Salvador Dalí, ce n'est pas seulement l'eau qui devient enveloppe, la mollesse touche aussi bien les composantes d'un paysage que les objets appartenant à l'univers domestique : montres, piano, violon, tasse ou cuillère se tordent, s'allongent et s'affaissent. Si la dissolution des animaux marins confère à la mer cette texture gluante, alors on peut aussi bien imaginer un transfert de même type au sein des objets et en particulier, quand il s'agit de leur mise en scène. Ainsi, le *Portemanteau-montre* en pâte de verre expose le spectateur à un

basculement dans le *matérialisme organique*⁴⁹³ évoqué par Gaston Bachelard. Il y retrouve cette consistance familière de la chair.



Image 108 : Salvador Dali, *Portemanteau-montre*, 1961.

La viscosité des matières définit un rapport singulier à l'objet reposant sur son aspect viscéral. Des liens s'établissent de fait, entre le corps et l'œuvre par l'existence d'images physiologiques communes. Les représentations anatomiques des réseaux artériel et veineux humain sont extrêmement proches des structures végétales, comme celle de l'arbre. Ce rapport étroit entre le corps et la plante est largement exploité par les artistes de la scène actuelle. L'exposition *L'homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e*

⁴⁹³ G. Bachelard, 1942, Chapitre II, II, « les eaux profondes », *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, librairie José Corti, p. 63.

siècle (Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006) que nous avons déjà évoquée auparavant explique cette filiation existant entre l'imagerie scientifique et les représentations de la nature. Ce phénomène qui traverse l'histoire de l'art de part en part touche également l'architecture. Le processus s'étend d'une schématisation anatomique à la création de « biostructures », édifices organiques qui s'inscrivent dans le prolongement du corps et se métamorphosent à son contact.

4.3. Réseaux anatomique et organique : du corps à l'œuvre-environnement

4.3.1. Ossification, poussée d'une charpente réticulée

Le vocabulaire anatomique déterminant la formation du squelette humain permet de qualifier des types de constructions, dont l'esthétique relève d'une transposition technique de l'ossification. Il s'agit de faire naître des « organismes habitables », directement connectés au corps de leur(s) occupant(s). La question d'une architecture évolutive, autonome, capable d'effectuer une symbiose avec son habitant, se pose dans le travail poursuivi par le groupe R&Sie(n). Rassemblant les architectes François Roche, Stéphanie Lavaux et Jean Navarro, cette agence possède la particularité de travailler sur des projets de construction dans l'espace public, tout en menant des recherches parallèles les rapports noués entre biologie et habitat. Bien sûr, la matérialisation d'une architecture réactive, qui fait de la fiction un véritable motif de construction va de pair avec l'évolution des techniques et des matériaux. Le projet intitulé *I've heard about...* (2005) procède de cette frontière ténue existant entre imaginaire et réalité ; mais surtout, il nous aide à définir le principe de l'objet-environnement, qui transcende les mécanismes organiques en les assimilant totalement à son existence. Cette intégration totale d'un processus physiologique se concrétise dans la construction d'un édifice fonctionnant à l'image d'un organisme.

La conception d'*I've heard about...* repose sur l'utilisation de plusieurs supports : maquettes, films et installations. La diversité des objets proposés permet au spectateur de s'immerger entièrement dans l'univers fictif d'un organisme devenu habitat. Dans le catalogue d'exposition d'*I've heard about...*, les architectes rédigent un « protocole territorial », qui nous éclaire sur le fonctionnement de ces constructions complexes :

« La structure urbaine 'I've heard about' est un organisme habitable. Elle s'élabore sur des scénarios adaptatifs, transitoires, dont l'incertitude est le mode opératoire. Elle s'écrit à partir de scripts de croissance, d'algorithmes ouverts, qui restent perméables non seulement aux énonciations humaines en temps réel (individualismes, modes relationnels, conflictuels, transactionnels...), mais aussi aux données plus discrètes telles les émissions chimiques de ceux qui l'empruntent. Cette biostructure devient la partie visible des contingences humaines et de leurs négociations en temps réel. [...]. »⁴⁹⁴.

Le concept de biostructure cristallise l'idée selon laquelle les mécanismes organiques permettent de connecter l'être humain à son environnement. Notre choix de rapprocher ce type d'architecture de l'édification osseuse n'est pas anodin. Il montre l'importance d'une correspondance entre le corps et son habitat ; cette connexion ne se borne pas au stade visuel, puisqu'elle suppose l'existence d'un accord défini entre l'occupant et son abri. La biostructure est une métaphore du système nerveux, puisqu'elle est une extension des manifestations physiques et psychiques de l'être humain.

L'analyse d'un texte scientifique au regard du dispositif mis en place par *I've heard about...* fait apparaître le lien évident entre la construction des os et le système qui régit le développement des « organismes habitables ». D'un point de vue visuel d'abord, la plupart des maquettes réalisées à différentes échelles par R&Sie(n) présentent une ressemblance avec la vue en coupe macroscopique des

⁴⁹⁴ M.-A. Brayer, A. Midal, P. Morel dir., 2005, *R&Sie(n), I've heard about...(c)*, Paris, Paris-Musées, p. 79.

os spongieux : on y décèle la même configuration réticulaire, qui s'organise autour de cavités reliées les unes aux autres par de fines parois.



Image 109 : R&Sie(n), *I've heard about....*, 2005

Le système d'appropriation mis en place par la biostructure est similaire à l'une des phases d'ossification. Dans ce texte extrait d'un *Précis d'histologie humaine*, le développement des os est décrit de la manière suivante :

« Tous les os anatomiques ne se forment pas de la même façon. Dans le détail, chacun d'entre eux se développe même d'une manière qui lui est propre. On peut cependant trouver des phases principales communes à l'évolution de certains types d'os. La construction débute soit par l'apparition d'une ébauche ou "modèle" cartilagineux qui précède l'installation de l'ossification proprement dite, soit par ossification directe d'un territoire conjonctif. »⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ R. coujard, J. poirier, J. racadot, 1980, *Précis d'histologie humaine*, Paris, Masson, pp. 230-231.

De la même façon, les structures réticulaires d'*I've heard about* sont secrétées par une machine, le *Viab*. Deux « modes d'occupation » sont proposés au « Bio-résident » : il peut adhérer au fonctionnement de la construction, consentir à entretenir la structure, à accepter les phénomènes de croissance liés aux signaux chimiques envoyés par les habitants ; mais il peut aussi choisir de coloniser une cellule existante. D'après le texte mentionné plus haut, la configuration de la biostructure est analogue au processus d'ossification. En effet, de même que la formation des os repose sur la constitution d'une « ébauche » en cartilage, les « organismes habitables » (ainsi que nous le précise le « protocole territorial ») croissent « sans éradication des tissus préexistants ». La biostructure se développe sur des « zones préalablement urbanisées, s'infiltrant dans les interstices, dans les lieux et les milieux... »⁴⁹⁶. L'architecture organique s'ébauche donc à partir d'une structure existante. L'ordonnancement de la biostructure est aléatoire, spontanée, ce qui empêche toute planification de la ville. Selon les formes adoptées par les « organismes habitables », des anfractuosités assez profondes permettent aux « bio-résidents » de s'appropriier l'espace vacant des cellules. L'une des maquettes liée au projet montre d'ailleurs une vue en coupe d'un habitat colonisé.

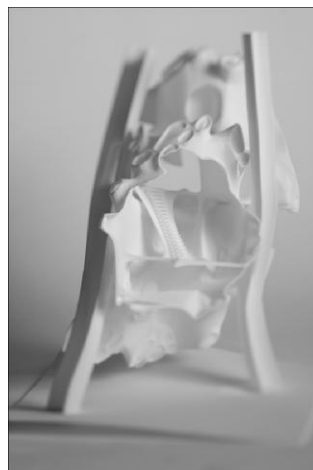


Image 110 : R&Sie(n), *I've heard about...*, 2005, Vue en coupe d'un habitat colonisé

⁴⁹⁶ M.-A. brayer, A. Midal, P. Morel dir., 2005, *Op. Cit.*, p. 80.

Bien qu'il soit parfaitement incorporé à l'alvéole, on reconnaît la forme d'un escalier, supposant la présence d'un occupant. Les modèles réduits des « organismes habitables » font référence aux images radiographiques, ainsi qu'aux représentations anatomiques. Ici, nous nous trouvons face à une dissection des organes urbains, qui rappelle la plongée à l'intérieur du corps humain. Convié à une expérience immersive, le spectateur navigue dans un univers connecté à sa propre intériorité.

Le *Viab* est une machine qui produit la structure réticulaire d'*I've heard about...* Ce système de fabrication est directement inspiré des procédés de prototypage rapide et notamment, du « modelage par dépôt de fil fondu ». La technique fonctionne par l'extrusion d'un filet de thermoplastique fondu qui construit l'objet couche par couche. Or, les extraits du film intitulé *Colonisation & kit de résidence* montrent les différentes buses reliées au *Viab*, en train d'édifier les architectures organiques, selon un dispositif similaire au dépôt de fil fondu.

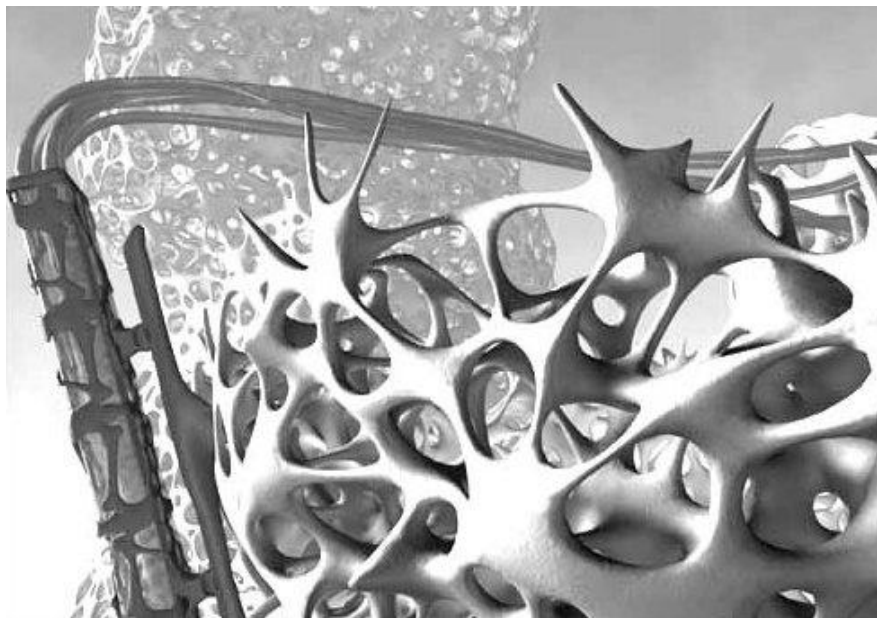


Image 111 : R&Sie(n), *Colonisation & kit de résidence*, film
I've heard about...

La force d'*I've heard about* est d'élaborer un imaginaire urbain ancré dans la réalité, en interrogeant notre rapport à la ville. La mise en exposition donne tout son sens au projet : en faisant cohabiter maquettes, vidéos et module à taille humaine, R&Sie(n) donne une viabilité au dispositif. Les différents supports permettent d'observer la biostructure sous des angles différents et surtout, de ressentir les effets d'une exploration virtuelle de cet organisme urbain. L'immersion se cristallise dans l'installation d'une « chambre hypnotique », comme on peut l'observer dans l'exposition réalisée au Couvent des Cordeliers⁴⁹⁷ (2005).



Image 112 : R&Sie(n), *I've heard about...*, cabinet hypnotique, 2005, installation au MUDAM, Luxembourg.

⁴⁹⁷ Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (ARC, 7 juillet-9 octobre 2005).

Cette construction édifiée en polystyrène sculpté et recouverte d'un lavis de ciment parasite l'espace. L'intérieur de la structure est équipé de sièges. Le spectateur pénètre dans cette alvéole, qui semble parfaitement adaptée à la morphologie du corps humain. La vidéo d'une séance d'hypnose dirigée par François Roustang lui fait vivre une expérience singulière. Le visiteur est littéralement absorbé dans cette excavation. Son attention se fixe sur la voix de l'hypnotiseur dont voici une retranscription :

« Par la fenêtre ouverte, la ville qui vient à vous est un corps, un corps enchevêtré, entrelacé, noueux ... Les méandres sont similaires à ceux d'une forêt aux branchages torsadés, à la lumière diffuse. [...], cette ville, elle est le prolongement de votre propre corps, de vos artères, de votre sang, de votre sexe, de votre organisme palpitant. »⁴⁹⁸.

Le phénomène d'introspection entraîne une assimilation du corps à la ville. Mais surtout, l'analyse des images utilisées dans la séance d'hypnose nous permet de rattacher la conception de la biostructure à la formation du squelette de l'enfant, décrit dans le *De natura pueri liber* (« De la nature de l'enfant ») d'Hippocrate. La constitution de la charpente osseuse est comparée au développement de l'arbre. D'une manière semblable, la ville organique d'*I've heard about...* possède une structure ramifiée. Le texte d'Hippocrate décrit le processus d'ossification, en se référant à la « poussée de l'arbre ». Selon nous, cette métaphore fait référence aux processus spontanés qui guident la naissance du végétal :

« Après que l'enfant est formé, ses membres croissent, les os se durcissent et se creusent. Etant creux, ils attirent des chairs, les parties du sang les plus grasses. Des épiphyses naissent à leurs extrémités, comme les bourgeons aux sommets des branches des arbres. Les doigts des pieds et des mains sont séparés de même. »⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Extrait de la « phase de modification réciproque », vidéo de la chambre hypnotique, dont le texte est retranscrit dans le catalogue d'exposition :

M.-A. Brayer, A. Midal, P. Morel dir., 2005, *Op. Cit.*, p. 27.

⁴⁹⁹ Hippocrate, A. Foès, J.-B. Gardeil trad., 1838, *Œuvres d'Hippocrate*, Tome 1^{er}, Paris, M. Gautret, p. 566.

Le recours à la pensée hippocratique permet d'entrevoir la richesse plastique du processus de ramification, qui surgit de nouveau à travers cette poïétique de la ville proposée par l'agence R&Sie(n). Les mécanismes qui président à la construction des « organismes habitables » fonctionnent à la manière de systèmes biologiques. Ils relèvent donc d'une forme de biomimétisme, mode de conception qui puise ses sources dans la nature, afin de reproduire l'ingéniosité dont font preuve certaines espèces. À l'origine de cette démarche, la biologiste américaine Janine M. Benyus⁵⁰⁰ explore différentes applications qui découlent du biomimétisme. Il ne s'agit pas seulement d'observer les espèces naturelles pour imiter leur structure ou leurs productions, mais de parvenir à reproduire l'intelligence de leurs comportements. Le dispositif urbain mis en place par R&Sie(n) est proche de ce principe, puisqu'il relie directement l'habitant à la biostructure. Les transformations subies par cette dernière sont dues aux stimuli chimiques qu'elle perçoit. L'aspect global de l'organisme urbain dépend donc entièrement des états psychique et physique de ses occupants.

La méthode biomimétique intervient également dans le rapport physiologique de la biostructure à l'histologie⁵⁰¹. En effet, même si le but poursuivi par les architectes de l'agence R&Sie(n) n'est pas d'imiter directement le phénomène d'édification des os, ils utilisent des matériaux et des techniques, qui se réfèrent à différentes typologies organiques. Les formes réticulées évoquent aussi bien les branches du corail que les structures agrandies de tissus humains. Or, l'un des domaines d'application du biomimétisme est la fabrication de matériaux biodégradables et durables. Ainsi, Janine M. Benyus décrit l'étude de la nacre de l'ormeau dans le but de créer une matière céramique possédant le même degré de solidité. D'une façon similaire, les « byssus » sont des attaches secrétées par une

⁵⁰⁰ Elle décrit son programme dans le livre *Biomimicry (Innovation Inspired by Nature)*, paru en 1997, légitimant cette démarche de sensibilisation du public aux problèmes environnementaux. Des institutions sont créées, pour entreprendre des recherches qui répondent aux préceptes du biomimétisme, comme le « Biomimicry Institute » aux Etats-Unis, ou l'ONG Biomimicry Europa, dont le siège est situé à Bruxelles.

⁵⁰¹ Science qui étudie la formation des tissus organiques.

« glande adhésive » située sur une espèce de mollusque bivalve (*Mytilus edulis*). À partir des observations faites sur cet animal, une équipe de scientifiques tentent de produire une colle résistant à l'eau. L'examen des substances issues de sécrétions naturelles permettent d'envisager l'élaboration de matériaux dont les propriétés seraient beaucoup plus étendues. Mais, surtout, ce qui nous intéresse dans cette forme de transposition, c'est l'impact qu'elle peut avoir dans le rapport à la création.

La production de matières dérivées de la nature renforce notre lien à l'environnement. On peut parler d'attache viscérale, au sens littéral du terme, puisque ces substances innovantes constituent des extensions directes de notre organicité, comme le souligne cette remarque de Janine M. Benyus :

« Les minéraux ne représentent qu'une partie de l'ensemble des matériaux créés par la biologie. La vie a également inventé une profusion de matériaux organiques souples, tels que la peau, les vaisseaux sanguins, les tendons, la soie, les adhésifs et la cellulose, pour n'en citer que quelques-uns. [...] Comme les structures biominéralisées, les matériaux organiques sont hiérarchiquement ordonnés entre eux. Leur structure est tout aussi fidèlement associée à leur fonction. Ils sont matricés sur mesure et auto-assemblés à des températures et des pressions respectant la vie, sans arrière-goût toxique. »⁵⁰².

Ne retrouve-t-on pas cette forme d'auto-assemblage dans le principe d'évolution de la biostructure ? Les « organismes habitables » sont métamorphosés par les variations d'humeur et leurs répercussions physiologiques. Les enseignements du biomimétisme laisse envisager la création de matières qui s'inscrivent dans le prolongement du corps. Le phénomène d'anastomose, terme puisé dans le vocabulaire médical décrit la jonction de deux vaisseaux sanguins ou de deux nerfs. Les habitats évolutif d'*I've heard about* sont construits à partir de minces filets de matière qui fusionnent ; l'anastomose correspond à cette configuration

⁵⁰² J. M. Benyus, C. Sefraoui trad., 2011, *Biomimétisme. Quand la nature inspire des innovations durables*, Paris, Rue de l'Échiquier, pp. 165-166.

réticulaire, déplacée au sein d'une terminologie plastique. Elle souligne également la symbiose existant entre l'édifice et son occupant.

L'ensemble des supports proposés par R&Sie(n) permettent de déstructurer le processus d'élaboration de l'objet-environnement. Les variations d'échelles, de techniques et de matériaux font apparaître les différentes phases qui jalonnent le développement de l'œuvre jusqu'à l'architecture. Ainsi que le fait remarquer Marie-Ange Brayer :

« La maquette d'architecture capte, [...], des temporalités simultanées, des évolutions incessantes de formes-matières, proches des transformations biologiques. La maquette se rapporte ici à une exploration génétique de la forme architecturale ; [...]. Dans un contexte où l'architecture s'affirme comme un corps mutant, la maquette renvoie à une instabilité formelle et processuelle. »⁵⁰³.

Cette conception de la maquette s'accorde aux multiples visions données par *I've heard about...* Les divers angles de vue proposés sont équivalents à des fragments qui décrivent la matière organique. La pratique de l'architecte est chevillée à celle du biologiste, qui pénètre dans la substance pour en révéler les composantes. Les nombreuses métaphores physiologiques que nous avons extraites de l'univers des arts plastiques témoignent d'un glissement progressif de l'objet dans le vivant. Son organicité lui confère la fonction d'un « catalyseur », c'est-à-dire d'un élément qui capte l'attention du spectateur, grâce à l'utilisation du vocabulaire anatomique lié aux visions de l'environnement.

4.3.2. Enfouissement, une poétique des souterrains

Les analogies effectuées entre la physiologie du corps humain et les formations terrestres donnent naissance à une conduite de création, qui fait de l'objet le

⁵⁰³ M.-A. Brayer, « La maquette d'architecture, un outil de scénarisation du réel », in V. Mavridorakis, D. Perreau, E. Zabunyan dir., 2005, *Fantasmapolis. La ville contemporaine et ses imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 43.

point de rencontre entre le paysage souterrain et l'exploration des viscères. Nous allons voir que cet emploi de la métaphore construit une poétique de l'interstice, qui manipule les images de l'enfouissement. La faille invite à la découverte d'un monde des profondeurs, dont le rêveur fait presque toujours l'expérience. Gaston Bachelard décrit ce processus, qu'on peut apparenter à un basculement :

« [...] : la fissure est le début du rêve labyrinthique. La fissure est étroite, mais le rêveur s'y glisse. On peut même dire que dans le rêve toute fissure est une séduction de glissement, toute fissure est une sollicitation pour un rêve de labyrinthe. [...] Cette possibilité de se glisser tout entier dans la moindre fente est une nouvelle application des lois du rêve qui acceptent le changement de dimension des objets. »⁵⁰⁴.

Ce sont précisément, les variations d'échelles, qui permettent de relier le corps à son milieu et, en particulier, au paysage. La faille représente le seuil, le passage qui mène dans un dédale de galeries souterraines. Cet espace s'ouvre sur les parois visqueuses et humides des cavités et se resserre sous la forme de boyaux gluants. L'exploration des profondeurs terrestres développe un imaginaire qui apparente le réseau de tunnels et de grottes aux entrailles du corps humain. L'immersion au cœur de cet enchevêtrement minéral suppose un retour à la primitivité et au comportement archaïque de l'être. Les mouvements du corps évoluant dans le ventre de la terre sont définis par la configuration des lieux. Les passages étroits forcent le visiteur à se recroqueviller et à ramper. Il progresse dans les boyaux à la manière d'un reptile, dont le corps se glisse aisément au travers des brèches. Du reste, Gaston Bachelard se réfère à l'image du serpent pour exprimer la force onirique de la reptation, ainsi que ses formes archétypales :

« Le serpent est, en nous, un symbole moteur, un être qui n'a "ni nageoires, ni pieds, ni ailes", un être qui n'a pas dévolu ses puissances motrices à des organes extérieurs, à des moyens artificiels, mais qui s'est fait le mobile intime de tout son mouvement. Si l'on ajoute que ce mouvement perce la terre, on se rend compte que, pour l'imagination dynamique, comme pour

⁵⁰⁴ G. Bachelard, 1948, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, p. 242.

l'imagination matérielle, le serpent se désigne comme un archétype terrestre. »⁵⁰⁵.

Bachelard décrit le serpent comme un intermédiaire : en perçant le sol, il devient racine. Profondément enfoui, son corps s'imprègne des matières organiques. L'animal prend part aux rêveries souterraines et se greffe à l'image de la grotte. Il ponctue le voyage initiatique dans l'ancre terrestre. Le corps du rêveur est assimilé au relief qu'il explore : cette expérience est vécue par le coureur Loughton dans le quatrième opus du cycle *Cremaster* conçu par Matthew Barney. À travers cette série de films, l'artiste développe un univers singulier, véritable métaphore physiologique qui s'exprime par les transformations et les épreuves que doit endurer le corps. Avant de se tourner vers la pratique artistique, Matthew Barney s'est essayé à l'athlétisme et au mannequinat. Imprégné par ces expériences, l'artiste fait naître un monde, où le corps dépasse sans cesse ses limites organiques et physiques. Le cycle *Cremaster* se compose de cinq films, produits de 1994 à 2002. Leur but n'est pas de construire une trame narrative ; (d'ailleurs les différents opus ont été réalisés dans le désordre), mais plutôt, de générer une atmosphère ambigüe, qui se manifeste dans le rapport physiologique entre l'environnement choisi et les personnages.

L'œuvre de Matthew Barney est protéiforme : elle utilise un réseau de références, qui s'étend du cinéma hollywoodien aux mythologies de la création. Les sculptures, dessins et installations qui apparaissent dans le cycle *Cremaster* constituent de véritables extensions des films. Lors de l'exposition qui se déroule au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (ARC), en 2003, les salles sont aménagées de vitrines contenant les objets relatifs aux divers opus. On retrouve également des documents iconographiques, portraits de personnages, bannières ou motifs. Le travail scénographique est donc un prolongement direct des mises en scène du cycle *Cremaster*. Les objets extraits des films sont des manifestations viscérales du vivant. L'utilisation de matières informes exprime l'état transitoire dans lequel se situent les personnages. Ils ne possèdent aucun caractère

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 294.

déterminé, selon la volonté de Matthew Barney. En effet, le cycle *Cremaster* traduit différentes phases organiques et notamment, le stade de l'« indifférenciation sexuelle », qui définit « [...] l'embryon dans les six semaines suivant la conception, avant que les glandes sexuelles n'activent la formation d'organes féminins ou masculins et ne déterminent ainsi le sexe du futur nouveau-né. »⁵⁰⁶. Ainsi, les objets et sculptures sont fabriqués à partir de matériaux qui leur donnent un aspect informe ou intermédiaire. Ce sont ces particularités plastiques qui instaurent un lien entre le territoire et le fonctionnement interne du corps. En effet, chaque opus du cycle *Cremaster* se déroule dans un ou plusieurs lieux spécifiques, dont la symbolique est très forte. Ainsi, le début et la fin de *Cremaster 3* (2002) sont marqués par la constitution des îles de la mer d'Irlande, inspirée de la mythologie celte. Le spectateur est ensuite introduit dans le célèbre Chrysler Building⁵⁰⁷, où le personnage central « The Enter Apprentice » doit gravir les différentes étages du bâtiment, symbolisant les rites d'initiation de la franc-maçonnerie. À l'issue de ces nombreuses épreuves, l'action est soudainement déviée vers un autre lieu : le Guggenheim Museum de New York, qui met en scène la même élévation de l'apprenti au statut de maître, sous la forme allégorique d'un jeu vidéo⁵⁰⁸. Les grands espaces, ainsi que la morphologie du paysage sont mis à l'honneur dans le cycle *Cremaster*. Le second opus (1999-2000) se déroule successivement sur deux sites : les Bonneville Salt Flats dans l'Utah (lacs salés), qui représentent un point stratégique pour la communauté mormone et le glacier Columbia situé au Canada ; tandis que le *Cremaster 1* (1995-1996) est entièrement tourné dans la ville de Boise (Idaho) et notamment au Bronco Football Stadium, un gymnase universitaire consacré à l'athlétisme. L'atmosphère mélancolique du *Cremaster 5* (1997) est restituée par les lieux emblématiques de la ville de Budapest, l'Opéra National, le pont des chaînes (« Lánchíd) et les bains Gellért. Enfin, le quatrième

⁵⁰⁶ L. Bossé et J. Garimorth, *The Cremaster Cycle*, in S. Pagé dir., 2003, *Matthew Barney, The Cremaster Cycle*, Paris, Beaux-Arts Magazine/Musées de la ville de Paris.

⁵⁰⁷ Le Chrysler Building est construit dans le style Art Déco. Son architecture qui s'élève vers le ciel symbolise la richesse et le pouvoir. Il a été édifié à New York, sous les directives du magnat de l'automobile Walter P. Chrysler, dans les années 1929-1930.

⁵⁰⁸ Selon les termes employés par Matthew Barney lui-même.

opus (1994-1995), que nous allons étudier en détails, prend place sur l'île de Man, entre l'Irlande et l'Écosse.

Comme c'est le cas au sein des différents films, Matthew Barney endosse le rôle d'un personnage énigmatique, le coureur Loughton. Sa physionomie est celle d'un satyre, mi-homme, mi-bête, arborant un costume de dandy. Sa forme hybride fait référence à l'espèce particulière de béliers élevés sur l'île, le « Loughton Ram ». L'analyse approfondie de cette œuvre nous semble essentielle, parce qu'elle met en exergue le rapport physiologique au paysage. En effet, l'intrigue repose sur l'exploration simultanée de l'île par les divers protagonistes. D'un côté, deux équipes, s'affrontent dans une course visant à circonscrire le territoire ; de l'autre, le coureur Loughton traverse les souterrains de l'île. Ce dernier est donc convié à réaliser l'endoscopie de cette zone terrestre.

Le basculement de l'espace extérieur au sous-sol est marqué par le franchissement d'une valve, qui pose les jalons de la métaphore physiologique.



Image 113 : Matthew Barney, *Cremaster 4*, Valve, 1994.

D'un point de vue organique, la valve est un mécanisme qui assure la régulation des flux sanguins à l'intérieur du corps humain. Dans le *Cremaster 4*, elle prend la forme d'un orifice, qui ingère le coureur Loughton. Ce dernier arpente alors les souterrains visqueux de l'île. Les parois des galeries sont recouvertes d'une matière épaisse, blanchâtre, qui freine la progression du personnage. Il tente de se frayer un passage dans ce « tunnel suintant, exigü comme un tube digestif »⁵⁰⁹. Les souterrains de l'île de Man sont apparentés à un organisme vivant. Le parcours du coureur Loughton dans cette galerie qui exsude une substance gluante est analogue à la visite du territoire viscéral. Ce type d'introspection matérialise une forme de rêve organique, que Gaston Bachelard analyse de cette manière :

« Rappelons que pour l'inconscient *orant*, pour l'inconscient qui avale, le ventre est *creux*. Bien plus, les organes sont des cavernes. Comme le dit Ernst Fraenkel dans un essai de psychanalyse digestive qu'il a bien voulu nous communiquer en manuscrit : "Chaque organe est un espace où entre quelque chose pour en sortir ensuite." Mais cette entrée et cette sortie ne sont point symétriques. Elles ont leurs valeurs dynamiques bien distinguées. »⁵¹⁰.

La comparaison de l'organe à une « caverne » nous permet d'effectuer un parallèle entre la spéléologie et le phénomène d'introspection, que nous identifions comme une conscience de soi. L'expérience de la reptation vécue par le coureur Loughton, le confronte à une matérialisation de sa propre intériorité. En parcourant les sous-sols de l'île, ce dernier fait l'expérience d'une visite à l'intérieur d'un corps, qui reconstitue, l'espace palpable d'un tube digestif. Dans un déroulement logique du processus d'ingestion, Matthew Barney propose au spectateur de suivre le trajet endoscopique du coureur Loughton ; il peut s'identifier à ce dernier, devenir l'appareil optique qui scrute, examine et dissèque l'organisme. Cette immersion physiologique est comparable à la pratique du médecin, qui rend compte de l'espace viscéral, en sondant le corps :

⁵⁰⁹ S. Pagé dir., 2003, *Op. Cit.* p. 21.

⁵¹⁰ G. Bachelard, 1948, *Op. Cit.*, pp. 288-289.

« L'anatomiste qui parcourt le champ opératoire devient un voyageur, un homme de terrain qui arpente les routes du corps, et qui choisit, pour décrire les sites visités les plus beaux points de vue. Le carnet de l'anatomiste se calque sur celui de l'explorateur. »⁵¹¹.

Dans le *Cremaster 4*, les déplacements des protagonistes forment des tracés qui déterminent à la fois la morphologie et la physiologie de l'île de Man. Les trajectoires suivies par les personnages entrent en résonance avec l'instrument utilisé par l'anatomiste, qu'il s'agisse du scalpel écartant les chairs ou du crayon qui cartographie le territoire exploré. Ainsi, pendant que le coureur Loughton traverse les anfractuosités terrestres, deux équipes s'affrontent lors d'une course en side-cars.

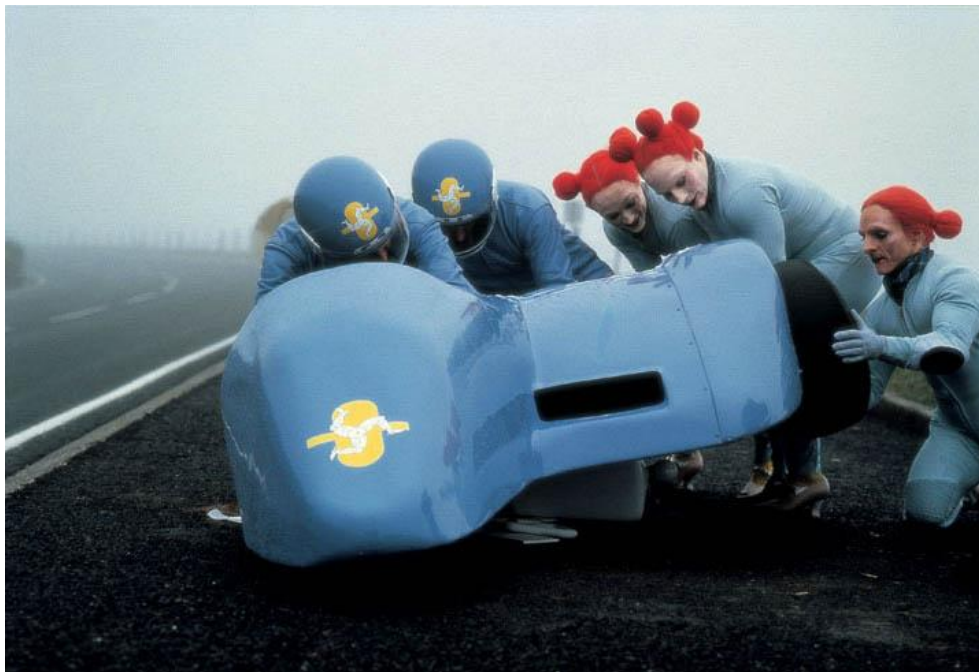


Image 114 : Matthew Barney, équipe bleue, fées bodybuildées, *Cremaster 4*, 1994

⁵¹¹ P. Comar, « Fertile anatomie », in A. Tapié, J. Zwingerberger, 2006, *Op. Cit.*, p. 48.

Chaque groupe est assisté par un trio de « fées asexuées bodybuildées », qui doivent faire gagner leur équipe, en retardant notamment la progression de leurs adversaires. Les mouvements effectués correspondent à la circulation des liquides dans l'organisme : « Les trajectoires inverses – ascendantes ou descendantes – des voitures (...), qui arpentent l'île selon un schéma répétitif (visuel et sonore), rappellent la régularité du flux sanguin parcourant les veines. »⁵¹². L'application d'une physiologie du corps humain au paysage n'est pas un fait nouveau. La dissection étend la connaissance des territoires anatomiques. La comparaison entre les entrailles et la topographie est un moyen de transmettre ces savoirs en ayant recours à des images familières. Dans le cas du cycle *Cremaster*, le recours à la métaphore physiologique permet de construire un « organisme polymorphe, une œuvre d'art en mue permanente »⁵¹³. Elle détermine également une exégèse du corps, reposant sur l'existence d'une plasticité commune. Dans ses carnets, Léonard de Vinci établit un parallèle entre les mouvements ascendants de l'eau dans la roche et la circulation du sang. On peut donc en déduire que pour l'artiste, ces deux systèmes possèdent la même finalité. Les emprunts à la physiologie permettent d'expliquer l'importance du déplacement des fluides dans certains milieux. En voici un exemple :

« L'eau qui sourd dans la montagne est le sang qui maintient la montagne en vie. L'une de ses veines vient-elle à s'ouvrir, soit en elle, soit à son flanc, la Nature, désireuse d'aider ses organismes et de compenser la perte de la matière humide qui s'écoule, prodigue un secours diligent, comme aussi à l'endroit où l'homme a reçu un coup. On voit alors, à mesure que le secours lui vient, le sang affluer sous la peau et former une enflure, afin de crever la partie infectée. De même, quand la vie est retranchée au sommet (de la montagne) la nature envoie ses humeurs, depuis ses plus basses assises

⁵¹² S. Pagé dir., 2003, *Op. Cit.* p. 21.

⁵¹³ Traduction d'un extrait du texte de Nancy Spector « Only the perverse Fantasy Can Still Save Us », publié dans le catalogue de l'exposition *Matthew Barney : The Cremaster Cycle*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002, in S. Pagé dir., 2003, *Op. Cit.*, p. 11.

jusqu'à l'extrême hauteur de l'endroit démuné ; et celles-ci s'y déversant, elle ne la laisse pas privée, jusqu'à la fin de sa vie, du fluide vital. »⁵¹⁴.

La comparaison effectuée par Léonard de Vinci lui permet de dégager les causes des phénomènes naturels. Son raisonnement est construit sur l'induction : à partir d'observations faites sur un cas particulier, il formule des règles qui s'appliquent de manière universelle. Patricia Falguières attribue d'ailleurs la constitution de la « pensée empirico-inductive »⁵¹⁵ aux artistes italiens du Quattrocento, dont Léonard de Vinci est l'un des principaux représentants. De plus, son approche pluridisciplinaire, tend à faire penser que ses expériences se nourrissent instinctivement des analogies observées dans des domaines aussi opposés que l'art et la science. Les carnets élaborés par l'artiste représentent une source essentielle pour examiner les différents renvois effectués entre les disciplines. Lorsque Léonard de Vinci compare la formation des couches successives de roches au squelette de la terre, il fait du corps humain un référent. Nous pouvons imaginer que le but de cette démarche est avant tout didactique, mais pas seulement. Les images utilisées renvoient à une considération du corps humain, au regard de la technique. Le corps est observé comme une machinerie complexe, qui prend sa source dans les savoir-faire développés par l'homme. Le médecin français Georges Canguilhem insiste sur le transfert momentané de l'outillage et du vocabulaire machinique au corps :

« Tant que les savants ont conçu les fonctions des organes dans un organisme à l'image des fonctions de l'organisme lui-même dans le milieu extérieur, il était naturel qu'ils empruntassent les concepts de base, les idées directrices de l'explication et de l'expérimentation biologiques à l'expérience pragmatique du vivant humain, puisque c'est un vivant humain qui se trouve être en même temps, et d'ailleurs, à titre de vivant, le savant curieux de la solution théorique des problèmes posés par la vie du fait même de son exercice. [...] Rien n'est plus humain en un sens, qu'une machine, s'il est vrai que c'est par

⁵¹⁴ E. Maccurdy, L. Servicen prés., 1942, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, p. 75, H 77 (29) r.

⁵¹⁵ P. Falguières, « Vie de Palissy », in E. Kris, E. Gombrich et P. Falguières, 2005, *Le style rustique*, Paris, Macula, pp. 113-146.

la construction des outils et des machines que l'homme se distingue des animaux. »⁵¹⁶.

Adhérant à cette forme de mise en abyme, Léonard de Vinci utilise les métaphores anatomiques et physiologiques pour décrire le fonctionnement des formations géographiques. Sa méthode démontre qu'il considère le corps par rapport à son inscription dans un milieu. Il est donc tout-à-fait naturel, que la représentation de l'être humain serve à marquer les singularités d'un territoire. Dans ce passage extrait des carnets, par exemple, la poussée est à l'origine de la description physiologique de la terre :

« Nous pouvons donc dire qu'un esprit d'accroissement anime la terre ; sa chair est le sol ; ses os sont les stratifications successives des rochers qui forment les montagnes ; ses cartilages sont le tuf ; son sang, les eaux jaillissantes. Le lac de sang qui se trouve autour du cœur est l'océan. Son pouls, comme pour la terre le flux et le reflux de la mer. [...] »⁵¹⁷.

La référence aux écrits de Léonard de Vinci, dans ce contexte précis, n'est pas anodine, puisque cette période de la Renaissance (XV^e siècle) effectue une véritable synthèse des pratiques artistiques et scientifiques. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'évoquer certains passages des carnets de Léonard. En effet, le travail plastique de Matthew Barney, en particulier celui qui construit l'univers physiologique du cycle *Cremaster* s'inscrit dans une ligne créatrice similaire. L'artiste élabore une « œuvre d'art totale », qui correspond à l'édification progressive d'un organisme.

Les images des différents *Cremaster* font sans cesse référence au fonctionnement viscéral du corps. Les lieux sont utilisés pour leur symbolique, mais également, dans certains cas, pour leur configuration particulière, qui fait écho à la physiologie.

⁵¹⁶ G. Canguilhem, 1965, *La connaissance de la vie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, p. 26.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 91, *Leic.* 34 r.



Image 115 : Matthew Barney, *Cremaster 4*, le coureur Loughton dans les souterrains

L'appréhension de l'œuvre s'effectue selon ce fameux système d'induction, qui permet à Léonard de Vinci d'identifier la terre à un corps. En effet, les matières molles, visqueuses et liquides utilisées par Matthew Barney invoquent la physiologie, en donnant consistance aux sécrétions corporelles, comme la bile ou le sperme. La pratique de l'hybridation apparaît de façon récurrente, dans la conception des objets et des personnages. La chair déborde les frontières du corps, elle s'étend au paysage.

Les analogies entre l'anatomie et la topographie mettent en lumière les glissements de l'humain vers le végétal. En effet, les représentations des réseaux artériels et veineux, qui sont dégagés des tissus et de la chair par les pratiques de

dissection peuvent être représentées indépendamment de tout ce qui constitue le corps. La mise à plat de ce lacis rapproche le corps du système végétatif de la plante.

4.3.3. Le corps mis en herbier

L'étude de certaines planches extraites des traités anatomiques de la Renaissance, nous permet de décortiquer la production d'esquisses qui tendent vers une forme arborescente du corps. Nous expliquerons pourquoi la symbolique présente dans ces illustrations entre en résonance avec les références anatomiques employés par certains créateurs. La persistance des images réticulaires attachées à l'exploration viscérale de l'être humain se manifeste dans la production actuelle, par la conception d'accessoires, qui intègrent le domaine des arts plastiques. Ce type de fabrique témoigne du statut nodal du corps dans la conception d'un imaginaire mêlant les règnes naturels. Nous avons commencé à analyser cette démarche dans le travail du designer Patrick Veillet ; lorsqu'il extériorise notamment l'ossature, pour en faire des « pectoraux minerves », des bracelets écorchés ou d'autres appendices qui révèlent les liens entre les structures animales et la morphologie humaine.

Aurélie Lanoiselée⁵¹⁸, exploite également le potentiel onirique qui émane des représentations anatomiques du corps. Sa formation de brodeuse lui permet d'aborder cette thématique par le biais du vêtement, qu'on imagine aisément se transformer en costume de scène et dont l'esthétique semble hériter du genre théâtral de la féerie. Apparaissant au cours du XIX^e siècle, ces pièces sont

⁵¹⁸ Née en 1981, Aurélie Lanoiselée possède un BTS en stylisme de mode, ainsi qu'un diplôme des Métiers d'Art (DMA), spécialité broderie, réalisés à l'École Supérieure des Arts Appliqués (ESAA) Duperré. Elle commence alors sa collaboration avec divers grands noms de la mode. En 2009, elle obtient le prix Liliane Bettencourt pour l'intelligence de la main. Elle est également lauréate du prix régional SEMA (Société d'Encouragement aux Métiers d'Art), pour la pièce intitulée *L'or bleue* (2002), un vêtement d'ouvrier rebrodé de perles et de feuilles d'or. Ses réflexions plastiques autour de la broderie ont donné lieu à une exposition à la galerie Vincent Guerre (Paris, 2009). Elle collabore alors avec le photographe Marcel Lorcet, brodant sur différents clichés.

entièrement vouées aux effets spectaculaires, qui reposent sur les artifices de la machinerie, des décors et du travestissement des acteurs. Dans le texte qu'il consacre à la féerie au théâtre, Jean-Claude Yon décrit le fonctionnement de ces mises en scène, en s'appuyant sur une œuvre d'Adolphe d'Ennery (1811-1899), Clairville (1811-1879) et Albert Monnier (1829-1900), *Rothomago*⁵¹⁹ :

« Dans une féerie, tout est conçu pour contenter la vue et, plus généralement les sens. Tout est organisé autour des trucs, ce dernier terme désignant "toute machine qui sert à faire apparaître, disparaître ou métamorphoser spontanément des objets sur la scène". »⁵²⁰.

Pourquoi faire référence à la féerie en particulier ? Parce que les productions d'Aurélie Lanoiselée synthétisent les principaux ingrédients du merveilleux mis en scène : le corps et le décor. Elle parvient à jouer sur le traitement du vêtement, pareil à un écosystème, dans le sens où les tissus, objets et ornements utilisés dessinent un réseau prolix, qui s'observe aussi bien dans son ensemble, que dans le choix d'un détail cadré par le regard. La terminologie empruntée aux mondes fantastique et surnaturel n'est jamais loin. L'ajout d'une perle, d'un cabochon ou d'un sequin dans un repli soyeux attire l'œil, parce qu'il agit comme le fragment d'un reliquaire, les morceaux épars d'un conte.

L'intérêt majeur qui se dégage de la production plastique d'Aurélie Lanoiselée réside donc dans l'absence d'un statut déterminé, voire la négation d'une fonction spécifique ordinairement attribuée à l'objet. Les œuvres confectionnées par la jeune créatrice possèdent l'apparence de vêtements ou d'accessoires, mais, paradoxalement, ils ne peuvent pas être portés. L'approche originale d'Aurélie Lanoiselée lui permet de travailler avec de grands couturiers, comme Emmanuel Ungaro, Christian Lacroix, Carven, Pierre Balmain, Christian Josse ou Pierre Millet. Parallèlement à cette pratique, (qui lui demande d'établir un dialogue

⁵¹⁹ *Rothomago* inaugura l'ouverture du théâtre du Châtelet, le 19 août 1862.

⁵²⁰ J.-C. Yon, « La féerie ou le royaume du spectaculaire », in I. Moindrot dir., 2006, *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, pp. 126-133.

Jean-Claude Yon, dans cette citation fait référence à l'ouvrage d'Alfred Bouchard, 1878, *La langue théâtrale...*, Paris, Arnaud et Labat.

avec les créateurs, afin de respecter leurs attentes), la jeune femme se consacre à des projets personnels, qui font glisser la broderie dans l'univers des arts plastiques. Elle affirme une démarche atypique, un traitement des matériaux qui s'éloigne des techniques traditionnelles. Cette orientation plastique permet d'établir une sorte de parcours imaginaire au cœur de la matière. La diversité des techniques, ainsi que le caractère hétéroclite des éléments intégrant la broderie permettent de créer plusieurs niveaux de lecture. Aurélie Lanoiselée révèle la profondeur de ses recherches artistiques, suggérant la présence du corps, par le biais du vêtement devenu « sculpture textile » :

« Mes réalisations personnelles, telles que *l'Or Bleu*, *Le Léviathan* ou *Nature Humaine* traitent du corps, mais ne sont pas des objets permettant de recevoir un corps. Les accès en sont bloqués afin de ne pas transgresser l'appellation de "sculpture textile". »⁵²¹.

L'objet intitulé *Nature humaine* (2009) peut aussi bien être un accessoire, qu'une sculpture à porter. Aurélie Lanoiselée utilise les techniques acquises en broderie pour élaborer une fabrique plastique résolument singulière. À l'instar d'Emmanuelle Dupont, la jeune femme sculpte les matières textiles, afin de donner naissance à des pièces qui nouent les fils d'histoires différentes. La pratique d'Aurélie Lanoiselée oscille entre les arts plastiques et les arts appliqués. Elle insiste d'ailleurs sur sa volonté de « mettre la technique au service d'un propos »⁵²². Le métissage des matériaux et l'invention de méthodes qu'elle met au point, font la force des pièces produites par la jeune créatrice. Cette façon de procéder donne à la broderie, une nouvelle dimension, à travers des formats beaucoup plus importants qu'à l'accoutumée.

Les pièces qu'Aurélie Lanoiselée sculpte avec les perles, pampilles et autres éléments habituellement étrangers au monde de la broderie (pièces métalliques, objets chinés ou végétaux séchés) constituent des édifices, que l'œil parcourt à

⁵²¹ Extrait du premier entretien réalisé avec Aurélie Lanoiselée, le 25 juin 2009 : voir Annexe 13.

⁵²² Dans le documentaire intitulé *Sur Mesures*, Épisode 19 « Brodeuse créatrice textile », réalisé par Dreamway production et la Fondation Bettencourt Schueller, sur une idée de Viviane Blassel, avec la participation de TV5 Monde, Styliia et du Ministère de la Culture et de la Communication.

loisir. Son intérêt pour la matière pousse sans cesse Aurélie Lanoiselée à tester des procédés nouveaux, comme l'incrustation de gros sequins dans une mousseline de soie.



Image 116 : Aurélie Lanoiselée, *Nature Humaine*, 2009.

Ce qui sert en principe à embellir la broderie devient une ossature, une armature destinée à la mise en volume du tissu. Lorsqu'elle parle du prototype qui lui a permis de créer l'œuvre intitulée *Le Léviathan* (2008), elle le qualifie de « microcosme » : une pièce donnant « la sensation qu'on peut se balader à

l'intérieur ». L'échantillon a été réalisé avec une gaze de coton bouillie, puis recolorée, créant « un effet pansement ». Associée à la soie, des motifs en guipure peuvent être soulevés, révélant ou couvrant divers éléments ; tandis que « la dentelle arrive comme un feuilleté »⁵²³.



Image 117 : Aurélie Lanoiselée, détail d'un échantillon créant un microcosme.

Aurélie Lanoiselée manipule la dialectique du cacher/monttrer, grâce à ces mécanismes de charnières et de stratification. Les procédés utilisés nous ramènent aux artifices de la mise en scène propre au théâtre. En outre, ces techniques rénovant la broderie sont similaires à la machinerie régissant les effets de la représentation théâtrale.

Selon notre raisonnement, la comparaison entre la démarche d'Aurélie Lanoiselée et les artifices du décor, décrits avec précision dans l'ouvrage de Jules

⁵²³ *Idem.*

Moynet, nous montre la manière dont la créatrice convoque une mise en scène du corps, par le biais du vêtement. Dans son ouvrage *L'envers du théâtre* (1873), Jules Moynet décrit avec précision le fonctionnement de la machinerie qui sert le spectacle. C'est notamment le chapitre consacré au « dessous » qui nous intéresse ici. Au cours des représentations, les apparitions et les disparitions soudaines des acteurs provoquent la surprise du public. Ces manifestations sont assez fréquemment produites, au XIX^e siècle, grâce à des trappes ouvertes dans le plancher, qui permettent aux personnages de surgir au milieu du décor ou de s'évanouir mystérieusement, dans un nuage de fumée. Jules Moynet révèle ainsi la manière dont les êtres fantastiques s'élèvent jusqu'au niveau de la scène :

« C'est ici, dans le dessous, la demeure habituelle de tous les démons et autres mauvais génies. Nous allons voir comment ils s'y prennent pour arriver sur le sol supérieur. Ces messieurs ne se servant pas généralement d'escalier, on a dû leur trouver des moyens prompts et commodes pour sortir de chez eux et y rentrer. [...]. L'acteur est posé sur la trappe à un endroit du théâtre précis indiqué par une marque à la craie. Le machiniste placé dans le dessous à gauche se tient prêt : [...]. Aussitôt ce signal donné, le machiniste laisse filer le cordage plus ou moins vite, suivant ce qui a été réglé aux répétitions ; [...]. »⁵²⁴.

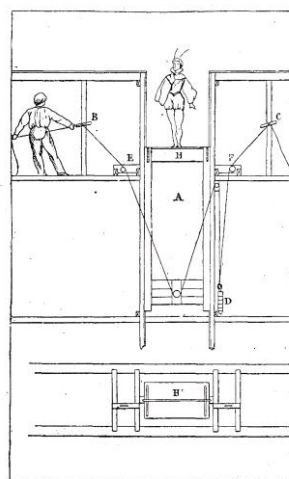


Fig. 9. — Équipe d'une trappe.

Image 118 : J. Moynet, 1873, *L'envers du théâtre*, planche montrant le surgissement des acteurs par les trappes.

⁵²⁴ « Le dessous », J. Moynet, 1873, *L'envers du théâtre*, Paris, Librairie Hachette et Cie, pp. 50-84.

Cette machinerie complexe fait écho aux dessous des statues chrysléphantines décrits par Lucien de Samosate et nous ramène également aux entrailles du corps. La trappe, la charnière ou la fenêtre sont des ouvertures vers les profondeurs. Les métamorphoses opérées par Aurélie Lanoiselée sur les matières textiles s'apparentent à des brèches. Le corps ne peut pénétrer le territoire de la sculpture qu'à travers le regard. L'œil effleure les surfaces, glisse dans les aspérités. Dans l'œuvre intitulée *Nature humaine*, les mouvements des matières, offrent des interactions tactiles et visuelles, qui nous font envisager l'œuvre comme un organisme autonome.



Image 119 : Aurélie Lanoiselée, *Nature Humaine*, 2009.

Les matériaux sont traités d'une telle manière, qu'ils confèrent l'impression d'une végétation à l'aspect fantastique, suggérant l'exploration d'un sous-bois, avec ses mousses et ses lichens aux textures mystérieuses. Le rapport à l'anatomie est biaisé, dans le sens où l'agencement de la sculpture emprunte aux formes de la cage thoracique et de la colonne vertébrale, tout en faisant référence au monde végétal, qui s'éloigne donc de l'apparence abject d'une chair à vif. Aurélie Lanoiselée révèle ici toute la finesse contenue dans son travail plastique : jouer sur la symbolique du corps, en transgressant le vêtement. La pièce *Nature humaine* se réfère d'abord à la Psyché, comme manifestations conscientes ou inconscientes des traits de caractère. L'humeur changeante s'exprime alors dans les variations de teintes d'herbes proliférantes, de perles de jais : cristaux ou éclats dispersés de météorites.

Nature humaine opère des glissements entre le sujet et l'objet, à travers les différentes facettes proposées à la vue du spectateur. Le traitement disparate de la sculpture incite le regard à se faire aussi pénétrant qu'un instrument chirurgical, scrutant chaque parcelle de matière, qui font naître des représentations imaginaires auprès des images concrètement observées. La pensée d'Aristote place justement la Psyché, à l'origine des comportements humains dans son *Traité de l'Âme*. L'imagination ou *phantasia* fait partie du processus qui permet à l'âme de fonder un jugement, en s'appuyant sur des représentations vraies ou fausses. Aristote s'interroge également sur la séparation de l'âme et du corps, par rapport aux sensations et aux affects :

« L'âme, dans la plupart des cas, ne semble ni éprouver ni faire quoi que ce soit sans le corps ; et, par exemple, se mettre en colère, avoir du courage, désirer et en général sentir. La fonction qui semble surtout propre à l'âme, c'est de penser ; mais la pensée même, qu'elle soit d'ailleurs une sorte d'imagination, ou qu'elle ne puisse avoir lieu sans imagination, ne saurait jamais se produire sans le corps. »⁵²⁵.

⁵²⁵ Aristote, « Traité de l'Âme », Livre premier, Chapitre premier, § 9, in Aristote, J. Barthélémy-Saint-Hilaire trad., 1846, *Psychologie d'Aristote. Traité de l'Âme*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, pp. 95-106.

La relation entre la pensée d'Aristote sur la Psyché et l'œuvre d'Aurélie Lanoiselée se situe dans l'usage d'une symbolique détournée du vêtement. *Nature humaine* exprime la plongée dans les profondeurs de la Psyché, en donnant corps à une ossature qui se ramifie et rencontre son pendant littéral : le cycle naturel exprimé par la plante qui croît. La sculpture explore donc le sens propre de l'expression *Nature humaine* : envisager le corps sous la forme d'une végétation, qui engendre le squelette. La correspondance entre les règnes naturels s'exprime clairement dans cette œuvre. C'est pour cette raison qu'elle nous semble liée aux images viscérales véhiculées par certaines planches illustrant les traités anatomiques et, en particulier ceux de la Renaissance.

Ainsi, le geste qui désigne une mise en herbier du corps, se rapporte à l'identification de ces images ambiguës dans la pratique actuelle des arts plastiques. Les planches constituées pour le *De humani corporis fabrica* (1543) d'André Vésale (1514-1564) et spécifiquement celles qui représentent le système vasculaire de l'être humain permettent de construire un imaginaire végétal du corps. En effet, seuls les systèmes artériels et veineux sont figurés et forment une silhouette arborescente. Les planches ont été réalisées par l'artiste hollandais Jan-Stephan von Calcar, qui fut l'élève du Titien. Ses estampes vont au-delà de la simple figuration, elles sont de véritables mises en scène de l'écorché, qui adopte différentes attitudes. Les planches de Jan-Stephan von Calcar offrent des angles de vue différents de l'espace viscéral, permettant au regard de voyager dans les profondeurs du corps. Les descriptions faites dans de nombreux traités anatomiques se réfèrent à la structure de l'arbre pour décrire les réseaux vasculaires. Ainsi, les ouvrages médicaux publiés au milieu du XIX^e siècle, comme celui de Pierre-Auguste Bécлар, utilisent encore cette métaphore pour que le lecteur puisse facilement imaginer la configuration de ces systèmes anatomiques :

« Il y a deux troncs artériels : l'aorte et l'artère pulmonaire. Chacun d'eux a une disposition arborisée, et présente une origine, un tronc, des branches, des rameaux et des ramuscules de plus en plus déliés jusqu'à sa terminaison. »⁵²⁶.

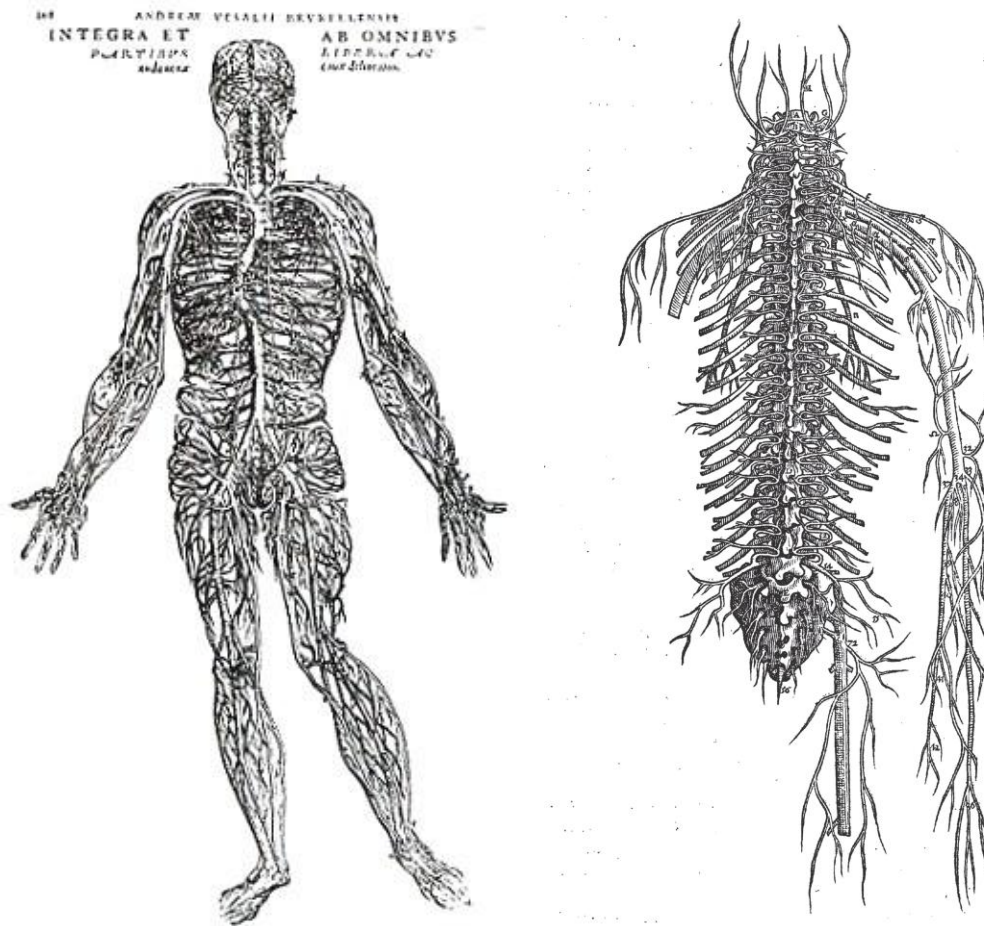


Image 120 : Vésale, planches anatomiques extraites du *De humani corporis fabrica*

Il faut savoir que Vésale fut l'un des premiers à donner une description précise de la constitution des vaisseaux sanguins. C'est également au XVI^e siècle que sont

⁵²⁶ P.-A. Béclard, 1827, *Éléments d'anatomie générale ou description de tous les genres d'organes qui composent le corps humain*, deuxième édition, Paris, Béchot Jeune, pp. 339-340.

découvertes les techniques d'injection de liquides colorées dans les veines et artères afin d'en faire ressortir le réseau. Ces procédés ont sans doute eu une influence considérable sur les représentations anatomiques, comme on le voit dans les planches du *De humani corporis fabrica* montrant le dispositif vasculaire du cerveau.

DE HVMANI CORPORIS FABRICA LIBER III.
DE VENA ARTERIALI, ET
arteria uenali. Caput XV.
PRIMA DECIMIQUINTI
CAPITIS FIGURA.

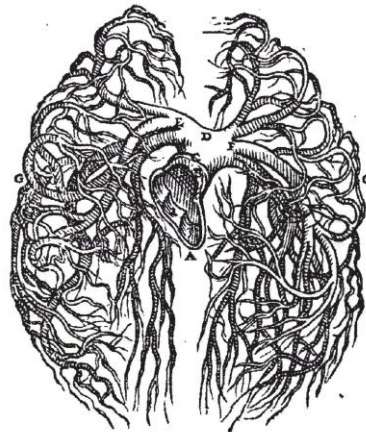


Image 121 : planche extraite du *De humani corporis fabrica*, Vésale

Ces dessins témoignent d'un « effeuillage anatomique », qui respecte les préceptes formulés par Léonard de Vinci, dans ses Carnets :

« Tu feras d'abord la colonne vertébrale ; puis tu l'habilleras étape par étape, d'abord les muscles, et tu placeras isolément les nerfs, artères et veines de

chaque muscle, de plus, note les vertèbres auxquelles ils sont reliés ; les intestins qui sont en contact avec eux ; et les os et autres organes etc. »⁵²⁷.

Ces considérations sont intéressantes, puisqu'elles nous font directement rejoindre l'analyse plastique de *Nature Humaine*. Le phénomène de stratification y est également décrit, parce que le vêtement est à la fois une peau qui recouvre et qui révèle les entrailles. La métaphore du déshabillage est construite visuellement par la sculpture d'Aurélie Lanoiselée, qui parvient à sublimer l'aspect sanguinolent de l'écorché. Concernant les dissections qui permirent à Vésale d'obtenir le degré de précision contenu dans les planches du *De humani corporis fabrica*, il faut savoir que l'anatomiste se procurait des cadavres de façon clandestine, récupérant les corps des condamnés à la potence du Châtelet ou inhumait les dépouilles d'anonymes franchement enterrés au cimetière des Innocents à Paris. Pour un des raisons éthiques, philosophiques et religieuses, les dissections étaient interdites par l'Église, à part celles effectuées sur des prisonniers exécutés, dont l'âme était définitivement perdue... C'est donc André Vésale lui-même qui amorce l'âge d'or de l'anatomie, en fournissant des représentations du corps dont l'esthétique remarquable se situe à l'intersection de l'art et de la science. Il suffit d'observer la curieuse élégance des écorchés représentés dans le *De humani corporis fabrica* : le volume de leur corps est édifié par le lacis complexe des vaisseaux sanguins. Le spectateur s'imagine parcourir « un enchevêtrement de viscères » ou « une forêt d'arbres bronchiques »⁵²⁸.

Ces images témoignent de leurs accointances avec le domaine de la mise en scène, puisqu'il s'agit de suggérer au travers d'un ou plusieurs objets l'existence d'un univers spécifique, en d'autres termes, de créer une œuvre dont l'atmosphère déborde le cadre unique du support. La production d'Aurélie Lanoiselée nous en donne un aperçu, en transformant la fonction du vêtement. Devenu sculpture, ses matériaux constituent l'essence du lieu qu'ils habitent.

⁵²⁷ L. de Vinci, H. Anna Sue, 2005, *Les carnets*, Paris, ML Éditions, p. 142.

⁵²⁸ M. Lemire, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles », in J. Clair dir., 2002, *Op. Cit.*, p. 98.

Notre étude s'est arrêtée sur les liens tissés entre les arts plastiques et le design, mais nous allons voir, afin d'ouvrir notre propos, que ces interactions s'étendent de façon subtile, au domaine de l'architecture.

4.4. La spectacularisation de l'objet

4.4.1. Formes multiples : de l'œuvre à l'architecture

Que faut-il entendre par la spectacularisation de l'objet ? Il n'est pas forcément question d'artifices déployés avec excès, mais bien, du caractère protéiforme de l'œuvre, qui va surprendre l'œil. Dans un sens plus littéral, ces effets sont produits par les déplacements du corps en rapport avec l'objet : l'œuvre devenant pénétrable, le spectateur peut s'imprégner de l'atmosphère créée et devient acteur. Dans *L'œuvre d'art vivant*, Adolphe Appia analyse les différents éléments qui se rapportent à l'art dramatique :

« Le corps n'est pas seulement mobile : il est plastique. Cette plasticité le met en rapport direct avec l'architecture et le rapproche de la forme sculpturale, sans pouvoir néanmoins s'identifier avec elle, puisqu'il est mobile. »⁵²⁹.

Le spectaculaire suggère une mise en scène du corps, qui s'effectue dans le rapport à l'espace et aux objets ; mais, comme le suggère Anne Ubersfeld dans son étude sur « L'espace du drame romantique », ce dernier doit être « doté d'une *signification référentielle* », afin de saisir l'attention du spectateur, mais il lui faut également être absorbé dans le fil de l'intrigue, grâce aux nombreux rebondissements dont il est le témoin. Le théâtre de la fin du XVIII^e siècle pose cette question essentielle :

« Comment construire et présenter aux spectateurs cette boîte qui devra représenter le réel, avec non pas seulement un fond chargé comme dans le théâtre baroque un environnement, mais un univers immédiatement

⁵²⁹ A. Appia, 1921, *L'œuvre d'art vivant*, Genève, Atar, p. 21.

habitable, avec tous les astuces et faux-semblants qui vont permettre par exemple de limiter une place publique ou la profondeur d'une galerie. »⁵³⁰.

La physionomie du décor évolue vers le praticable. Cette dimension spectaculaire est à l'œuvre dans la construction de l'objet plastique qui doit tendre vers l'incorporation physique du regardeur. Par cette assimilation au dispositif, il explore les mécanismes de la mise en scène. L'accessoire véhicule cet aspect particulier, qui lui permet de pénétrer le champ des arts plastiques. Ordinairement destiné à une partie spécifique du corps, son extension à l'architecture interroge la fonction d'habitat, pris dans son sens premier ; c'est-à-dire une structure pénétrable, qui sert d'abri. Au sein des arts plastiques, l'accessoire est un déclencheur, ainsi qu'on l'observe dans la pratique de Marie-Ange Guilleminot. L'objet revêt une symbolique prégnante, qui se révèle de manière intense dans ses échanges avec le corps. *L'oursin* (1998) se présente sous la forme d'un disque en tissu, structuré par la présence de cordelettes, permettant d'en changer l'apparence : « Lorsqu'on tire sur ces liens, le disque se fronce et on obtient un objet très organique, boursoufflé. »⁵³¹.



Image 122 : Marie-Ange Guilleminot, *L'oursin*, 1998.

⁵³⁰ A. Ubersfeld, « L'espace du drame romantique », in O. Goetz, S. Humbert-Mougin, I. Moindrot, 2006, *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS, pp. 16-23.

⁵³¹ Extrait de l'entretien réalisé avec Marie-Ange Guilleminot : voir Annexe 14.

Pour l'artiste, c'est un « motif » au sens propre du terme, puisqu'il doit répondre à un besoin. Dans un premier temps, *L'oursin* est élaboré pour une autre production intitulée *Le paravent* (1997). Édifice composé de panneaux en bois, l'œuvre est un abri qui comporte, à certains endroits, des trous couverts d'une maille tubulaire extensible, dans lequel le spectateur peut glisser ses mains ou ses pieds pour recevoir un massage effectué par l'artiste. La pratique de Marie-Ange Guillemot repose sur une progression, qui fait sans cesse évoluer le statut de l'objet. Les différents projets conçus par l'artiste semblent se répondre, au travers de leur mise en scène. Alors qu'il est d'abord envisagé comme une structure pouvant couvrir *le paravent* (combinaison illustrée par une maquette à l'échelle 1/6^e), *L'oursin* trouve son sens, dans des expérimentations plastiques, qui modulent sa fonction ; mais surtout il trouve une identité dans le phénomène de manipulation.



Image 123 : Marie-Ange Guillemot, *Le Paravent*, échelle 1/6^e.

Marie-Ange Guilleminot insiste d'ailleurs sur l'importance de cette démarche, permettant d'identifier l'objet :

« Ce n'est qu'au moment où je manipule l'objet, où je le prends dans mes mains, que je peux l'interpréter, lui attribuer une forme. À cet instant même, je me rends compte que ce que je tiens devant moi possède la forme d'un oursin sans épines. Mon intérêt se situe vraiment dans ce que cet élément provoque : l'objet n'est jamais fini, il se définit. C'est à ce moment-là, que de vraies questions se posent, que des analogies apparaissent⁵³². ».

Effectivement, le maniement de l'œuvre forme soudain une image particulière, qui la rapproche d'un modèle existant : ici, c'est la coque fragile constituant le squelette de l'oursin qui confère une identité à l'objet, bien que cette distinction soit mouvante. L'œuvre est inscrite dans un glissement de formes, qui témoigne d'une transversalité affirmée. *L'oursin* est d'abord un objet manipulable, adaptée à l'échelle humaine, mais sa structure n'est pas fixe : ses transformations s'apparentent aux métamorphoses subies par la chenille, de la nymphe enfermée dans son cocon à l'imago déployant ses ailes. Le rapport des arts plastiques au design et plus généralement aux arts appliqués est interrogé par ce type d'objet. En effet, Marie-Ange Guilleminot cherche d'abord à combler spontanément un besoin, grâce à *L'oursin*. Les recherches plastiques qu'elle effectue par la suite semblent répondre à certaines nécessités : se vêtir ou s'abriter. La question de la fonction est donc à l'œuvre, mais elle s'envisage dans l'immédiateté et rejoint surtout une problématique commune aux arts plastiques et au design : anticiper les connexions pouvant naître entre l'objet et l'utilisateur/spectateur. La créatrice française Matali Crasset, adopte une démarche atypique dans la production d'objets, de mobilier et d'espaces. Initialement formée au design industriel, elle développe une approche qui s'oriente davantage sur la manière dont un objet, un produit peut transformer notre rapport à l'espace domestique. Elle formule ainsi le dessein de sa démarche transdisciplinaire :

⁵³² *Idem.*

« Je travaille toujours sur la façon dont les choses s'organisent, les liens, plutôt que sur les objets eux-mêmes. Puisqu'il y a une trame, il y a quelque chose à voir. Quelque chose qui se développe, un réseau. Cela donne une certaine vision du monde. Et cela reflète la façon dont on est construit nous aussi, le biologique... Ces notions commencent à se mélanger. À l'image de notre corps : il y a plusieurs réseaux qui sont entremêlés. Jusqu'à maintenant, la technologie séparait tout et travaillait par couches. L'ordinateur était une succession de choses empilées. On entre dans une ère où on va commencer à entremêler les choses. »⁵³³.

Les réflexions de Matali Crasset sont un support pour comprendre les différentes problématiques abordées dans *L'oursin*. Ce qui compte n'est pas l'objet fini, mais bien, ce qu'il véhicule. La notion de réseau est centrale : elle définit certaines intersections entre les arts-plastiques et le design. En effet, le réseau aborde aussi bien les liens invisibles tissés entre le corps et l'objet, que la forme des structures inspirées de modèles puisés dans la nature. On l'observe dans le développement de *L'oursin*, qui s'étend de l'objet à l'architecture, en passant par le vêtement.



Image 124 : Marie-Ange Guillemot, *L'oursin*, 1998.

⁵³³ Matali Crasset citée par Christine Colin, 2010, *Question(s) design*, Paris, Flammarion, ADAGP, p. 74.

Pierre Musso analyse l'émergence de cette notion de réseau, d'abord en rapport avec la technique du tissage, permettant de produire filets et pièces vestimentaires ; puis le réseau va glisser vers l'intérieur du corps, caractérisant le lacis formé par les entrailles. Sa configuration est ensuite projetée à l'échelle du milieu et se développe, de manière ininterrompue dans la technique : voies de circulation, canaux et autres systèmes cartographiant le territoire. Il est aujourd'hui cristallisé par les moyens virtuels de communication, qu'une créatrice telle que Matali Crasset⁵³⁴ interroge dans sa production. Mais, pour comprendre comment *L'oursin*, accessoire protéiforme bascule dans un champ intermédiaire entre les arts-plastiques et le design, nous devons nous arrêter sur le concept de réseau et observer la manière dont il s'ancre dans le corps et se déploie aussi, à l'extérieur de celui-ci. Dans l'introduction à l'ouvrage intitulé *Critique des réseaux*, Pierre Musso décrit cette construction de la forme réticulaire qui s'origine dans la technique et dévoile ensuite les analogies tissées avec l'anatomie :

« Le réseau de communication devient un système nerveux ou un cerveau, alors que précédemment ceux-ci étaient définis par référence aux réseaux techniques. Il y a réversibilité des représentations. On peut dire que la technique réticulaire s'entrelace avec la métaphore corporelle : d'abord le réseau est "sur" et "autour" du corps, le réseau enveloppe le corps ; ensuite, le réseau étant identifié au corps peut s'extérioriser comme artefact enveloppant la nature entière, notamment le territoire. »⁵³⁵.

Bien évidemment, ce qui nourrit notre théorie, à ce point de la recherche, c'est la prise en compte du réseau, système qui se développe en dehors du corps, en interaction avec lui, « intermonde » situé entre l'objet et l'architecture. La production de Marie-Ange Guilleminot interroge la plasticité qui se dégage des étapes de transition. C'est un travail de tissages, d'entrecroisements exécuté au sens propre, comme au sens figuré. Au départ, *L'oursin* est conçu comme une greffe pour *Le paravent*. L'artiste continue à explorer cette structure, dans le

⁵³⁴ Voir entretien réalisé avec Matali Crasset, le 2 avril 2010 : Annexe 14.

⁵³⁵ P. Musso, 2003, *Critique des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 22-23.

cadre d'un projet réalisé à Hiroshima. C'est à ce moment précis qu'est introduite la symbolique végétale : en prenant appui sur l'ossature de la feuille du Ginkgo Biloba, arbre emblématique de l'esthétique japonaise, Marie-Ange Guillemot conçoit une cape, qui, par le même jeu de liens, recouvre et enserre le corps. L'objet se fait donc enveloppant et même s'il n'est pas encore une architecture, il convoque déjà les sensations d'un abri adapté au corps. *L'oursin* exprime également un rapport à la biologie, parce qu'il esquisse le cadre mouvant d'un milieu : les pans de la cape. Ici, il faut considérer le milieu, en tant qu'espace immédiat dans lequel s'immerge le corps ; cet espace est celui du vêtement. On dégage à cette étape précise du processus de création, l'intervention du réseau sous sa forme nodale :

« *L'oursin* est réalisé en tivex, tissu blanc. Les petits nouages permettent de le manipuler les yeux fermés et de le faire découvrir à quelqu'un qui ne le connaît pas. Un spécialiste des nœuds marins a inventé un nœud spécifique pour la fabrication de l'objet, le "Marie-Ael". »⁵³⁶.

La découverte de *L'oursin* s'effectue donc par le toucher et, en particulier, par le contact de la main, avec ces petits nouages, qui forment des points de jonction, à l'image d'une ossature. À travers les sensations tactiles, le contact du corps avec l'objet, on rejoint l'idée d'interface que le réseau manifeste à la fois de façon matérielle et virtuelle. En effet, pour Pierre Musso, « [...], le réseau assure le contact entre le corps et son environnement : il est une enveloppe intermédiaire qui fait communiquer l'intérieur du corps et l'extérieur. On retrouve la vision hippocratique du réseau comme passage entre le visible et l'invisible, mais ici, c'est la peau-réseau qui assure ce passage entre l'intérieur du corps invisible et sa surface extérieure. »⁵³⁷. Dans le rapport à l'œuvre, la main permet de parcourir, de déterminer les contours de l'objet, mais il faut également souligner le rôle exercé par *l'oursin* en tant que vêtement : connecter le corps à son organicité, en exacerbant la sensualité des matières.

⁵³⁶ Extrait de l'entretien réalisé avec Marie-Ange Guillemot, le 17 avril 2010 : voir Annexe 15.

⁵³⁷ P. Musso, 2003, *Op. Cit.*, p. 116.

L'approche de Marie-Ange Guilleminot, à travers l'exploration d'une structure comme celle de *L'oursin* est de montrer la construction de la fonction dans l'instant. Invitée lors d'un atelier au Fabric Workshop de Philadelphie, l'artiste traite différentes combinaisons de *L'oursin*, qui devient coussin, parachute ou tente. Approfondissant cette expérience, Marie-Ange Guilleminot fait évoluer l'objet vers une architecture :

« J'ai (...) repris ce même schéma, mais en utilisant la couverture de survie, comme matériau, avec toute la symbolique qu'elle comporte. *L'oursin* est alors envisagé à l'échelle d'un habitat, sous la forme d'une sphère de 12 mètres de diamètre, gonflée à l'air chaud, qui se tient dans l'espace comme une bulle, une tente. »⁵³⁸.

Cette sculpture pénétrable constitue le cœur d'une performance réalisée dans le cadre de l'exposition *Contrepoint* (2004), au Musée du Louvre. Cette gigantesque construction organique habite le lieu dans sa singularité, tout en créant un décalage entre l'architecture et les œuvres classiques, dans un dialogue fertile entre styles ancien et futuriste.



Image 125 : Marie-Ange Guilleminot, *L'oursin*, exposition *Contrepoint*, 2004.

⁵³⁸ Extrait de l'entretien réalisé avec Marie-Ange Guilleminot, le 17 avril 2010.

La notion d'objet/environnement, que nous formulons ici, est tout-à-fait adaptée à ce cas spécifique. Elle décrit non seulement l'évolution de l'objet, mais également son impact sur le lieu d'exposition. Le terme « environnement » est légèrement en décalage avec le sens que lui donne le biologiste allemand Ernst Haeckel (1843-1919), adepte des théories de Charles Darwin (1809-1882), lorsqu'il donne naissance à l'écologie en 1866 ; bien que certains aspects restent similaires, puisque l'utilisation des fonctionnements naturels constitue une projection des composantes de l'environnement sur l'espace de l'objet, il est également question de l'emprise de cet objet sur le lieu d'exposition. L'environnement, dans son sens le plus ordinaire qualifie le milieu dans lequel l'homme évolue, constitué d'un certain nombre d'éléments, transformés par des facteurs intérieurs et extérieurs. Il désigne aussi, de façon plus large, les composantes naturelles et culturelles qui influencent les êtres vivants. Ici, c'est son sens plastique qui nous intéresse. Associé à l'objet, le terme détermine l'emprise et l'évolution de ce dernier dans l'espace, dans une démarche qui l'associe à un organisme vivant. Il est question d'un objet dont la matière suggère le mouvement, la transition et qui peut se déployer dans l'espace de monstration de telle manière, qu'il parvient à modifier l'aspect de celui-ci et influe sur la perception du spectateur.

L'oursin sous sa forme de sculpture pénétrable s'inspire des structures géodésiques (1949) conçues par l'architecte américain Richard Buckminster-Fuller (1894-1983). Ces constructions constituent des expériences, qui permettent de tester la solidité des combinaisons géométriques dans le domaine de l'architecture. Buckminster-Fuller a visiblement repris le projet d'un ingénieur allemand du nom de Walther Bauersfeld (1879-1959), qui a donné naissance au dôme géodésique une trentaine d'années plus tôt. Néanmoins, le prolongement de cette invention s'inscrit dans la lignée des recherches entreprises par Buckminster Fuller sur les habitations préfabriquées, comme la Wichita House (1927), dont la structure est entièrement réalisée en métal. Ce modèle génère un nombre important de commandes, mais la configuration de l'édifice n'étant pas adapté à la fabrication en série, le projet est abandonné. Le dôme géodésique

reçoit un succès considérable, car ses applications sont multiples, notamment dans les domaines industriels, civils et militaires. La société Geodesics Inc est fondée en 1949, elle assure la perpétuation d'un design modulaire, emblématique de cette époque. Au regard de la démarche de Buckminster Fuller, *L'oursin* peut être envisagé comme une version plastique du dôme géodésique. Les desseins poursuivis sont divergents, mais l'idée d'un habitat conçu à partir d'une structure archétypale, adaptable est présente dans chacune de ces approches.

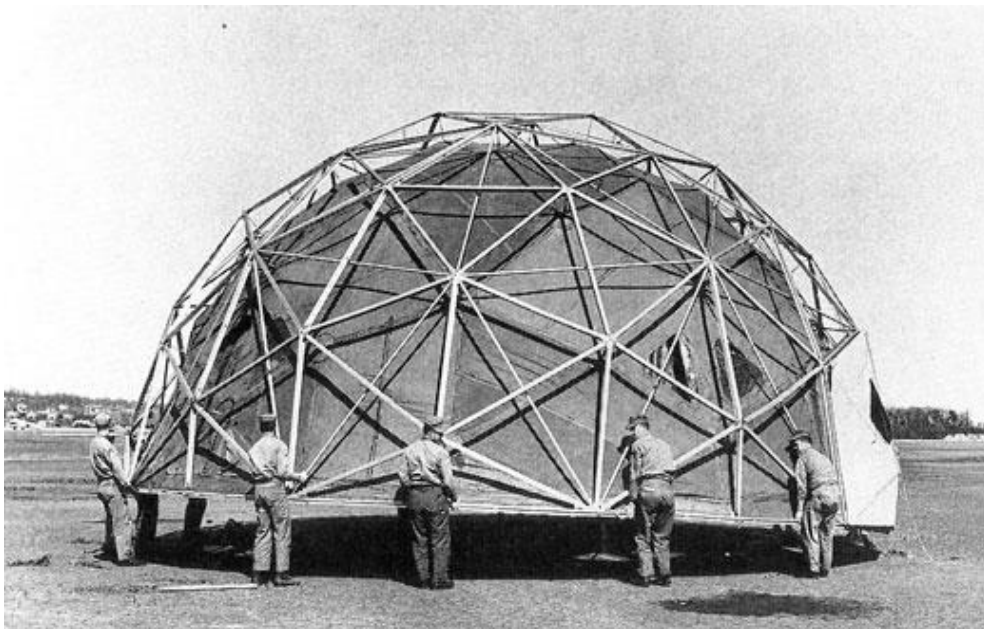


Image 126 : Buckminster Fuller, installation d'une structure géodésique

La notion d'objet-environnement nous permet de qualifier une pratique située à l'intersection des arts plastiques et du design. Elle repose sur une mise en scène de l'objet, qui transforme le lieu d'exposition et devient un environnement à part entière. La dimension spectaculaire intervient dans la décomposition du dispositif faisant de l'œuvre une sculpture pénétrable. En outre, les phases menant à la transposition du processus naturel dans le domaine plastique peuvent être dissociées, tout en présentant un ensemble cohérent et viable. L'immersion repose alors sur un dispositif comparable aux effets de la mise en

scène décrits par Jacqueline Razgonnikoff, dans l'étude intitulée *Fabriquer du spectaculaire*⁵³⁹. Nous allons voir la manière dont l'objet construit un espace praticable, suggérant l'absorption ou le basculement.

4.4.2. La dialectique du fonctionnement organique de l'œuvre

La dialectique désigne un raisonnement, qui repose sur l'art de la conversation ou du dialogue. Elle s'exprime de manière prégnante dans les œuvres de Platon, comme *Le Timée* ou *La République*. La dialectique permet de construire de modeler la pensée par une démonstration s'articulant autour de l'échange. Cette méthode discursive transférée du domaine littéraire à celui de la fabrique plastique ouvre la possibilité de voir comment se développe la transdisciplinarité à partir d'un objet construit à l'image d'un environnement. Dans l'analyse effectuée sur l'ouvrage du philosophe allemand Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), *Dialectique. Pour une logique de la vérité*, la définition du savoir établit un lien entre l'intellect et le domaine des sensations :

« Il importe donc avant tout de définir le savoir : il est la pensée identique en tous et qui se conforme à l'être pensé. [...]. La production de la pensée met en œuvre deux fonctions, la fonction intellectuelle et la fonction organique. La fonction organique correspond à la réceptivité de la sensibilité, à l'être affecté par le monde extérieur qui engendre des représentations, la fonction intellectuelle correspond à la spontanéité qui imprime le sceau de l'activité de la raison à ce qui est reçu. »⁵⁴⁰.

Ce parallèle effectué entre les affects, correspondant à la fonction organique et la pensée rejoint l'interaction produite entre le corps et son environnement, par le truchement des objets plastiques ou design. La mise en scène élaborée par Mathieu Lehanneur et David Edwards, autour de la fabrication du filtre *Bel Air*

⁵³⁹ J. Razgonnikoff, « Fabriquer du spectaculaire. D'après le "registre des machinistes" de la Comédie-Française (1806-1844), in O. Goetz, S. Humbert-Mougin, I. Moindrot dir., 2006, *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, pp. 24-32.

⁵⁴⁰ D. Thouard, J.-M. Tétaz, F. Schleiermacher, 2004, *Dialectique. Pour une logique de la vérité*, Paris, Le Cerf, p. 46.

(ou filtre « Andréa », 2007-2008) relève de différents dialogues amorcés entre le produit et l'espace. Pourquoi faire usage d'une dialectique dans ce cadre spécifique ? Parce que l'emprise invisible de l'objet sur le milieu, constituant un dialogue imperceptible est illustrée de façon plastique.



Image 127 : Mathieu Lehanneur, *Filtre Bel Air* ou « Andrea » (2007-2008)

Le motif de la scénographie est le filtre *Bel Air*, dont la fonction est de purifier l'atmosphère. Le dispositif, sorte de capsule spatiale en polycarbonate, intègre des plantes qui possèdent la capacité de renouveler l'air. Mathieu Lehanneur et David Edwards se sont penchés sur des études réalisées par la NASA, sur le taux de substances volatiles toxiques présents dans l'organisme des astronautes, revenant de missions. Exposés sur une durée importante à des matières

plastiques, de la fibre de verre, ou des substances isolantes présentes au sein des objets et du mobilier de la navette spatiale, les corps ont été empoisonnés par les composantes de leur entourage. Ces observations faites dans un contexte scientifique interrogent la pratique du designer Mathieu Lehanneur, par rapport aux interactions invisibles ayant lieu entre les objets et l'être humain :

« Chaque objet manufacturé respire ou - plus précisément - expire, et ce, même plusieurs années après sa production. De manière invisible et imperceptible pour l'homme, les objets et les équipements émettent en continu les composants volatils des matériaux qui les constituent. »⁵⁴¹.

Ce type de questionnement est très intéressant, car il permet de déterminer le statut organique de l'objet, dont la respiration laisse son empreinte sur l'être vivant. Le fonctionnement du filtre *Bel Air* repose sur ces liens indolores entre l'objet, le corps et son environnement. Les plantes enfermées dans la capsule génèrent des flux invisibles à travers l'espace : elles absorbent les particules nocives dans l'air, puis, grâce à leurs feuilles et racines, les désintègrent entièrement. Le procédé d'assainissement rejoint, de manière imagée, le principe de la dialectique, qui doit faire apparaître des « connexions » entre les choses, au cours d'un dialogue. La démarche de conception du filtre s'inscrit d'ors et déjà dans une rencontre fertile entre la science et le design. Il s'agit de faire ressortir les considérations communes ayant trait à un objet de recherche spécifique. La réalisation du filtre *Bel Air* s'effectue dans un cadre institutionnel, *Le laboratoire*, lieu de création situé à la jonction de l'art, du design et des sciences. Fondé en 2007 sous l'impulsion de l'écrivain et professeur américain David Edwards, ce lieu fait de la dialectique le fondement du processus de création. La confrontation d'approches diverses met en évidence les raccords existant entre des disciplines qui peuvent sembler opposer.

L'exposition qui résulte de la collaboration entre Mathieu Lehanneur et David Edwards illustre, de façon plastique, les liens tissés entre deux domaines

⁵⁴¹ Scénario du Filtre « Andréa » ou *Bel Air*, www.mathieulehanneur.fr.

distincts. Le filtre *Bel Air* constitue bien évidemment le nœud de la mise en scène. Le choix du dispositif s'oriente vers le fonctionnement de l'objet. À l'instar d'un organisme, il dissimule un mécanisme interne, dont les effets sur l'atmosphère vont être révélés. La configuration du lieu est utilisée dans le but de faire ressortir ces propriétés particulières : des dessins réalisés au trait sont effectués sur le plafond et à certains endroits, sur les murs de la salle d'exposition. Ils symbolisent clairement la présence de particules indolores dans l'air.



Image 128 : Mathieu Lehanneur, David Edwards,
Exposition du *Filtre Bel Air* au Laboratoire, Paris.

De manière plus générale, nous pouvons également rattacher ces esquisses aux phénomènes naturels et en particulier, ceux de l'eau, à travers les tourbillons et remous qui sculptent la surface liquide. L'apparition de ces « motifs » est due aux effets mécaniques de la force du vent par exemple ou de courants contraires qui s'affrontent. Dans ses *Cours d'architecture* (1930) dispensés à l'école

Polytechnique, Gustave Umbendstock (1866-1940) évoque l'« Étude de la courbe dans la nature ». Il rappelle notamment l'influence de l'esthétique japonaise sur l'art occidental, décrivant un motif de vague réalisé par le célèbre peintre Hiroshige (1797-1858, [image](#)) :

« Les figures 156 et 157 représentent les courants opposés, qui se rencontrent en des remous violents et des tourbillons animés d'un prodigieux mouvement giratoire au large de l'Océan ou contre les récifs des bords des îles. La figure 158 de Hiéro-Shigé exprime avec une vérité admirable la puissance d'une vague soulevée par un vent de tempête et dont la crête se tord, se brise et s'éparpille en embruns que l'artiste a traduits en griffes symboliques et d'où il fait échapper avec une fantaisie de poète, un vol d'oiseaux effrayés. Rappelons encore l'élégance vigoureuse des jets d'eau des grands parcs, qui s'élèvent en une masse serrée pour retomber en gouttelettes crépitantes au milieu d'ondes circulaires s'épanouissant et se mêlant en arabesques, [...] »⁵⁴².

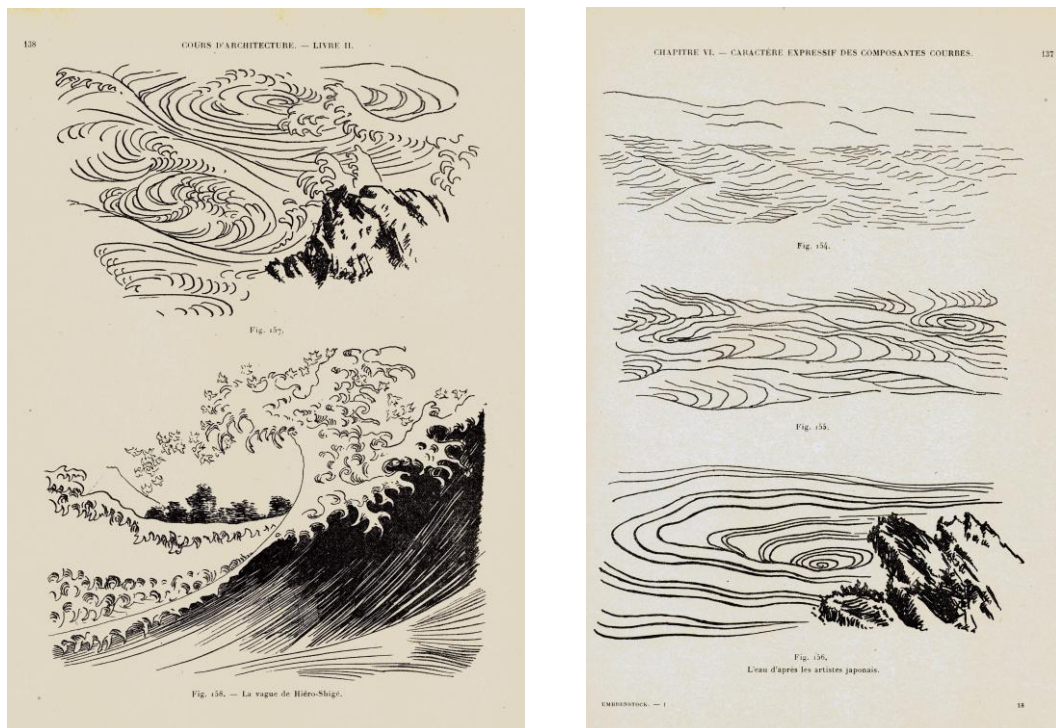


Image 129 : planches extraites des *Cours d'architecture* de G. Umbendstock

⁵⁴² G. Umbendstock, 1930, *Op. Cit.*, p. 36.

Étonnement, ces descriptions, ainsi que les images qui les accompagnent rappellent l'esthétique des dessins constituant une part de la scénographie réalisée au Laboratoire. Situé entre les nuages vaporeux de fumée, les ondes et les racines proliférantes d'un arbre, ces croquis matérialisent la présence des particules nocives, qui disparaissent à certains endroits, absorbées par le filtre *Bel Air*. Cette mise en exposition confronte donc la technique graphique à la présence de l'objet. La greffe du dessin dont l'esthétique organique est à la fois sombre et séduisante opère une invasion de l'espace, qui s'oppose aux matériaux blancs et purs du filtre *Bel Air*. L'analyse conjointe du processus de fabrication de l'objet, à sa monstration permet de comprendre la manière dont la dialectique, en tant que dispositif d'incorporation et de renvois, agit sur la compréhension du produit design. D'ailleurs, les préceptes formulés par Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, dans l'ouvrage qu'il consacre à la dialectique décrivent, sur le modèle du discours oral ou écrit, le système de construction en réseau, qu'on observe dans la mise en scène de l'objet :

«Le principe et la connexion [*Zusammenhang*] ne nous viennent pas seulement durant la conduite du dialogue, mais encore au moyen de celui-ci. Car nous commençons tous par des points dispersés ; la connexion ne peut donc nous venir qu'au cours de la progression. De même, nous commençons tous, en présence de représentations confuses, par l'incapacité de distinguer ce qui est certain de ce qui ne l'est pas ; c'est pourquoi cette distinction, à savoir les principes du savoir, ne peut nous venir qu'au cours de la progression, à savoir, en usant de notre art. »⁵⁴³.

Cet art dont parle Schleiermacher, c'est bien sûr celui de la dialectique. Dans la mise en exposition du filtre *Andrea*, ce sont tour-à-tour les mouvements de jonction ou d'opposition créés entre surfaces et volumes, qui permettent de considérer l'objet au regard de ce rapport graphique à l'architecture. Ces effets ne sont pas sans évoquer l'émergence de décors praticables au théâtre à partir du XIX^e siècle. L'illusion se construit désormais sur un échange entre décors en trompe-l'œil et éléments en trois dimensions, présents sur scène, ainsi que le

⁵⁴³ D. Thouard, J.-M. Tétaz, F. Schleiermacher, 2004, *Op. Cit.*, p. 61.

rappelle Jacqueline Razgonnikoff dans son texte sur la fabrique du spectaculaire :

« Le décorateur ne se borne plus à représenter en trompe-l'œil et en perspective, une montagne, un palier, un escalier, il le construit sur scène. »⁵⁴⁴.

Cette évolution primordiale dans la conception du décor permet de franchir un cran supplémentaire dans le réalisme de la mise en scène. Les acteurs peuvent se déplacer des édifices, qui vont se complexifier avec l'ajout de nouvelles techniques. Le premier décor praticable est l'escalier de l'acte IV d'*Hernani* (1830), pièce de Victor Hugo. Cet élément scénique dépasse le seul effet décoratif, il possède un sens profond, par rapport au contenu dramaturgique, puisqu'il est censé représenter le « cheminement de la pensée »⁵⁴⁵. L'influence des décors praticables est donc considérable : elle signifie, dans la plupart des cas une véritable inscription du décor dans la réalité, les constructions se mêlant aux panneaux peints sur la scène. Ce questionnement est également à l'œuvre dans la mise en exposition du filtre *Bel Air*, mais elle est davantage liée à l'articulation de l'objet à l'espace. Le dessin fabrique un univers qui oscille entre la fiction et le fonctionnement concret du dispositif, destiné à purifier l'air. Le choix de la scénographie rejoint les idées de trame et de réseau, qui laisse imaginer les liens sociaux pouvant se créer grâce aux transformations visibles ou imperceptibles de l'objet sur l'espace domestique.

Le jeu de la dialectique fait donc apparaître les chevauchements existant entre les arts plastiques et le design. Il s'agit d'explorer les variations d'échelles, à travers notamment, le passage de la deuxième à la troisième dimension et de jouer sur la métamorphose subtile des surfaces. Dans le domaine, du design,

⁵⁴⁴ J. Razgonnikoff, « Fabriquer du spectaculaire. D'après le registre des machinistes de la Comédie Française (1806-1844) » in, O. Goetz, S. Humbert-Mougin, I. Moindrot, 2006, *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme, à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, pp. 24-32.

⁵⁴⁵ J. Razgonnikoff, « Fabriquer du spectaculaire. D'après le registre des machinistes de la Comédie Française (1806-1844) » in, O. Goetz, S. Humbert-Mougin, I. Moindrot, 2006, *Op. Cit.*, p. 27.

l'aspect discursif développé dans la fonction est de plus en plus mis en avant, l'idée étant de raconter une histoire, grâce à la manipulation de l'objet, afin d'induire des utilisations nouvelles. Nous avons pu l'observer dans le travail de Marie-Ange Guilleminot sur *L'oursin*, à partir d'un point de vue plastique. Le statut de l'accessoire, évoqué précédemment cristallise ce questionnement autour de l'objet, qui va pouvoir à la fois être porté et manipulé.

Point d'orgue : l'organicité de l'objet

La notion d'« objet-environnement », marque l'impact de l'œuvre sur un espace ; cette dernière est alors en mesure d'insuffler une atmosphère spécifique dans un lieu et d'y effectuer une forme de contamination, au sens où elle envahit l'espace et absorbe le spectateur dans ce processus prolifératif. L'analyse de la transposition des formes et des mécanismes naturels au sein de la création d'objets permet de mettre en lumière des dispositifs dont le fonctionnement repose sur une réappropriation des stratégies propres aux espèces, telles que la prolifération, le mimétisme ou la régénération. De cette manière, l'œuvre utilise le langage universel de la nature, afin de produire un ascendant particulier sur le spectateur et, dans le cas d'objets utilitaires, de transformer la sphère domestique en paysage. Ici, le paysage naît d'un cadrage de la nature choisi par le créateur, comme le fait le peintre lorsqu'il sélectionne une vue particulière pour son tableau. C'est ce processus qu'Alain Roger met à jour dans son *Cours traité du paysage*, en se référant notamment à la pensée de René-Louis de Girardin (1735-1808), dont l'œil aguerri crée des agencements novateurs de jardins, liant les points de vue adoptés par différentes cultures :

« Le tableau constitue un schème de composition, qui, appliqué au pays, le schématise en paysage et "opère dans la *nature* le même effet que dans votre tableau". »⁵⁴⁶.

⁵⁴⁶ A. Roger, 1997, *Cours traité du paysage*, Paris, Gallimard/Bibliothèque des Sciences Humaines, p. 41.

René-Louis de Girardin cité ici par Alain Roger, consacre un chapitre entier au « Cadre des paysages », qui sont présents, de manière naturelle dans la nature. C'est au regard de composer avec les éléments dont il dispose :

« Le cadre d'un *tableau sur le terrain* est produit tout naturellement par son avant-scène ou les masses de devant. Ce cadre, ou avant-scène, peut être composé par des plantations, des montagnes ou des bâtiments, pourvu que les masses en soient grandes, et surtout bien appuyées. »⁵⁴⁷.

Cette description rapproche très clairement la démarche du peintre à celle du paysagiste. René-Louis Girardin cherche à créer une rupture par rapport à la conception classique du jardin à la française, construit sur des lois de composition très strictes, reflétant la perfection à l'œuvre dans les figures géométriques. Confronter la disposition des structures naturelles au format du tableau entraîne une prise en considération de la nature, sur le mode du fragment exprimant le tout. Les idées de Girardin sont donc très avant-gardistes et tout-à-fait comparables aux approches actuelles des artistes et designers, qui tentent de capturer l'essence de la nature, pour la transférer à l'espace domestique. Différents moyens sont mis en œuvre pour parvenir à ce résultat : constitution de jardins miniatures greffés au mobilier, tableaux de verdure, objets reprenant le relief simplifié d'un paysage. La production de Patrick Nadeau s'inscrit dans cette ligne directrice, remettant en cause l'opposition entre nature et artifice : les plantes insérées dans les meubles opèrent ce cadrage qui fait pénétrer le paysage à l'intérieur de la sphère domestique. Les objets opèrent une synthèse entre la nature et l'artefact : le support fabriqué contient différentes espèces de plantes, choisies pour leurs qualités d'adaptation. L'artifice peut ainsi être conçu comme une extension du végétal, puisqu'il en devient l'enveloppe, le substrat. La dichotomie entre nature et artifice est donc abolie par la réalisation de ces croisements inattendus. Ces considérations soulignent le caractère obsolète d'une opposition entre deux choses, qui sont en train de subir un certain nombre de mutations. La posture de Janine M. Benyus, suivant les différentes applications

⁵⁴⁷ R.-L. de Girardin, 1777, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Paris, Champ-Vallon, 1992, p. 41.

du biomimétisme s'inscrit dans une adaptation de nos conduites créatrices, par rapport à ces changements. À partir d'un simple constat, elle exprime l'intérêt de reconsidérer notre approche de la nature, concernant notamment l'architecture :

« En tant que biologiste, je considère que nous sommes une espèce parmi d'autres et que tout ce que nous faisons et fabriquons est naturel. Lorsque nous fabriquons un marteau ou construisons un gratte-ciel, nous ne sommes pas différents du rouge-gorge qui fait son nid ; c'est une extension de notre corps soumise elle-aussi à la sélection naturelle. [...] ? Tout ce que nous concevons – forme, procédé ou mode d'organisation – doit en définitive s'accorder avec le règne biologique, et nous aider à prospérer tout en gardant notre environnement intact pour nos successeurs. »⁵⁴⁸.

Bien sûr, toutes les constructions humaines ne peuvent pas être entièrement définies comme « naturelles », mais elles tendent à brouiller les pistes, quant-à leur appartenance. Des projets tels qu'*Ive heard about...* de R&Sie(n) relèvent de ces hybridations entre technique et organicité, pour envisager des méthodes de constructions, à partir de la transposition de mécanismes observées sur certaines espèces. Les concrétions, accumulations de sédiments déposés par les eaux souterraines définissent, par exemple un procédé architectural, à l'image d'un cycle naturel, en interaction avec son habitant. La structure organique réagit aux stimulations physiques et psychiques de l'être vivant et institue un rôle d'émetteur pour le résident. Le processus est comparable à celui qui régit l'édification de la coquille : le mollusque secrète son propre habitat et adapte la forme de cette carapace à son développement. Ainsi, le nautilite n'occupe qu'une partie de la surface de sa coquille : les autres loges servent à la propulsion de l'animal dans son milieu. Les incréments, ajouts de matière élargissant le bord extérieur de l'enveloppe animale s'apparente aux maquettes figurant les combinaisons multiples d'*Ive heard about*. La technique utilisée pour édifier ces monuments à échelle réduite, issue du prototypage rapide construit également par adjonction de substance : le processus de création répond à la symbolique de

⁵⁴⁸ Janine M. Benyus cite par Gauthier Chapelle dans « Biomimétisme, l'intelligence du vivant », séminaire Roland Vaxelaire, 1^{er} février 2010, HEC – Paris, p. 11.

l'œuvre : traiter l'architecture comme un organisme vivant. Cette démarche nous pousse à interroger le phénomène de transposition de la nature à l'objet plastique : s'agit-il de brouiller les limites de la norme, en questionnant les processus d'hybridations présents au sein de la création ? Il semble d'ores et déjà, que les croisements mettent en parallèle des problématiques communes à l'art et à la science. Les méthodes de catégorisation notamment, se trouvent au cœur d'une pratique plastique qui utilise l'esthétique de l'histoire naturelle pour construire une dialectique de l'ancien et du contemporain. Ce questionnement passe également par un détournement des outils scientifiques, dans le but d'élaborer une terminologie intermédiaire entre technicité et poésie de création.

Dans cet ordre d'idée, le schéma classique de répartition des espèces dans la nature, fondé sur la division en trois grands règnes, est troublé par l'existence de certains spécimens, qui n'entrent dans aucune catégorie : la classe « bâtarde » des zoophytes ou plantes-animaux repose sur un déplacement des frontières dans la constitution des espèces. Dans cette recherche, nous nous intéressons à la manière dont l'utilisation des mécanismes naturels induit une production singulière de l'objet ; dont le fonctionnement irait au-delà d'une simple subordination de la forme à la fonction. Le cas des zoophytes offre donc un ancrage extrêmement intéressant, permettant de formuler un axe d'étude innovant : Ici, le but est de décloisonner le classement ternaire de la nature (Animal, végétal, minéral), tout comme celui, binaire de l'objet (Forme/fonction) ; il s'agit de montrer qu'il existe, par analogie aux anomalies et exceptions qui démantèlent les normes habituelles de formation des éléments naturels, un type d'objet, qui n'est ni tout-à-fait un objet de design, ni tout-à-fait un objet issu des arts plastiques, mais un élément dont le système n'entre de manière fixe dans aucune catégorie existante ; un objet induit par un système autonome. Dès lors, l'objet décrit, fonctionne selon une logique qui lui est propre, résultant d'une transposition des irrégularités remettant en cause les principes naturels, aux processus de fabrication et de fonctionnement de l'objet plastique. Lorsque nous

évoquons le fonctionnement de l'objet, il est question non seulement des procédés qui le voient naître, mais également de son rôle d'intermédiaire entre le lieu où il est exposé et le spectateur qui en fait l'expérience. Plus important encore, la volonté de classer les objets permet de clarifier la manière dont on va les appréhender. Ainsi que le fait remarquer Catherine Geel, à propos du travail poursuivi par les frères Bouroullec, en particulier les pièces modulaires et les structures en réseau :

« Ranger et classer dans l'élaboration d'une exposition, d'un ouvrage, d'une relation à établir est nécessaire. C'est souvent ce processus de catégorisation, classement, ordonnancement des choses, qui rend intelligible, manipulable, articulable une démarche et fait indice de sa cohérence. »⁵⁴⁹.

Dans la production d'objets design, cet éclaircissement s'opère dans l'étagement des phases spécifiques au processus de création, en partant du premier croquis de conception, jusqu'à la fabrication de l'objet et dans le cas d'une série, du prototype. Ce dernier représente le modèle primordial sur lequel repose la déclinaison de l'élément : soit, il s'agit de modifier légèrement l'archétype pour obtenir différentes pièces appartenant à la même gamme, soit il est question d'une reproduction du même objet. Dans certains cas, le « motif infiltre la forme mais aussi la fonction »⁵⁵⁰. La démarche d'Hella Jongerius remet en cause l'aspect purement décoratif de l'ornement. En explorant l'histoire de la Manufacture de Nymphenburg (Munich), notamment ses ateliers, qui contiennent la plupart des moules servant à fabriquer les pièces anciennes, la créatrice parvient à créer des éléments originaux, en donnant aux artisans la liberté d'apposer leur touche sur les objets produits. Sa démarche répond à l'établissement d'une dialectique de l'ancien et du contemporain, qu'Hella Jongerius construit à partir de techniques traditionnelles, transgressées par les décalages issus du motif. Cette approche procède d'une étude approfondie des matériaux, des procédés et des fonctions qui

⁵⁴⁹ C. Geel, « Ronan & Erwan Bouroullec. Étapes », in F. B. Arista, J.-P. Blanc, S. Boudin-Lestienne, P. Charpin dir., 2008, *DP 03, Design Parade 2008, 3^e festival international de design. Villa Noailles*, Paris, Archibooks, pp. 15-39.

⁵⁵⁰ C. Colin, 2010, *Op. Cit.*, p. 181.

détermine l'existence de l'objet d'art. Ses *Plats animaliers* (2004), par exemple reprennent des figurines animales conservés dans les archives de la manufacture.



Image 130 : Hella Jongerius, *Plats animaliers*, 2004, manufacture de Nymphenburg

Les modèles d'escargot, de lapin, d'oiseau ou d'hippopotame sont associés à d'autres motifs qui sont habituellement réservés à des objets ayant une fonction précise. Elle déplace donc l'usage du décor vers une symbolique qui interroge. La figurine, placée au centre de l'assiette rend l'usage de l'objet caduc. Le motif se fait envahissant, il rejoint cette idée de contamination, qui interroge l'existence de pratiques intermédiaires. Ici, la notion de facture est questionnée, ainsi que le développement des savoir-faire ; comme le souligne Hella Jongerius elle-même, ce principe doit révéler le processus de création au spectateur. Puiser dans le passé permet de transcender les symboliques archaïques de l'objet et, ici, en l'occurrence de la vaisselle en céramique. La conception d'Hella Jongerius donne

une véritable existence au motif, qui joue de son ambiguïté décorative pour s'affranchir d'un style classique. On se rapproche d'une conception proliférative du motif, qui loin d'être un élément purement décoratif, est animé d'une existence autonome.

La réappropriation de l'ornement induit un dépaysement au sens, d'une rupture qui nous déconnecte du familier. Une telle pratique épouse l'idée selon laquelle le fragment issu de la nature distille son essence dans l'objet et la révèle dans son intégralité. Aurélie Gendrat-Claudé explique que :

« Le paysage entre en relation avec le décalage et avec le dépaysement, que l'on suppose un véritable changement dans l'espace, une vraie translation qui crée les conditions particulières de la perception, ou que l'on considère simplement que tel paysage existe en tel lieu, à tel moment, pour tel observateur, et que la moindre modification de ces coordonnées, crée immédiatement un autre paysage. »⁵⁵¹.

Dans la pratique d'Hella Jongerius, le motif s'apparente à un fragment de paysage, une trace, qui suggère la reconstitution d'un écosystème. Ce principe de « translation » évoqué par Aurélie Gendrat-Claudé s'opère dans l'utilisation d'un décor qui ne respecte pas l'usage originel qu'on lui a attribué. Assigné à une autre fonction, il développe un paysage en décalage avec la sphère domestique. Nous sommes face à une poïétique qui, selon les mots de Georges Pérec « interroge l'habituel »⁵⁵². Production naissant de l'interstice, de cette faille qui nous paraît insignifiante, mais, qui, en y regardant de plus près, fait craqueler le vernis de l'enveloppe ordinaire. Il s'agit bien de cet écart infime, qui nous permet d'observer les choses sous un angle nouveau ; à l'image de l'escargot, appartenant à la série des *Plats animaliers* conçus par Hella Jongerius. La figurine s'empare de l'espace servant habituellement à contenir les aliments, sublimé par les

⁵⁵¹ A. Gendrat-Claudé, 2007, *Le paysage «fenêtre ouverte» sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, p. 51.

⁵⁵² G. Pérec, 1989, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, p. 11.

arabesques d'un motif floral couleur or, remplaçant les traces de bave laissées par l'animal.



Image 131 : Hella Jongerius, série des *Plats animaliers*, escargot, 2004

Cet emploi particulier du motif procède d'un mécanisme identique à l'apparition d'images dans certaines pierres. Jurgis Baltrušaitis décrit ces formations paysagères habitant la surface des minéraux et les compare à des tableaux vivants. L'hybridation des règnes est manifeste dans le glissement de la pierre à l'échelle du paysage. Le caillou contient donc l'image du végétal en germe. Le phénomène d'« encapsulation » que nous avons évoqué en relation avec l'architecture s'exprime ici dans la miniaturisation d'une vision, voire d'un phénomène naturel :

« Des plantes et des pierres naissent de la même terre où leurs substances sont mélangées. Il en résulte une contamination. La mousse végétale pénètre

dans les minéraux et se transforme en herbes et en fruits pétrifiés. Des arbrisseaux s'épanouissent dans des cristaux et dans des marbres. Certaines pierres en forme d'animaux sont des fossiles. Mais des images parfaites se constituent aussi dans des terrains et des matières propices à leur réception, ainsi que sous l'action des courants magnétiques agissant comme une galvanoplastie. »⁵⁵³.

Jurgis Baltrušaitis appuie sa description sur le *Monde souterrain*⁵⁵⁴ d'Athanasie Kircher (1601-1680). Le scientifique allemand élabore une cosmogonie, qui puise sa source dans les mouvements telluriques et la collision des phénomènes naturels. L'interpénétration des matières qui n'ont pas encore de formes fixes entraînent cette hybridation entre le végétal et le minéral. La nature semble ici imiter l'art du peintre, en produisant des images qui la mettent en abyme. Les œuvres que nous évoquons dans ce travail de recherche procèdent d'un phénomène similaire : on peut difficilement les apparenter à un domaine circonscrit. Les objets étudiés naviguent d'une discipline à une autre, brouillant les pistes quant à leur statut. C'est justement cette ambiguïté, qui permet de transformer l'appréhension des processus de création, tant au niveau des arts appliqués que des arts plastiques.

Le mélange des catégories entraîne une réappropriation des formes anciennes, comme on l'observe dans le travail poursuivi par Hella Jongerius. Il est question d'une survivance des images, leur prégnance, qui manifeste des points de rencontre précis entre deux époques différentes, par exemple. Quoi qu'il en soit, le principe convoqué par ces glissements est la naissance d'un objet, dont le fonctionnement soit proche du vivant. Les œuvres qui s'inscrivent dans le prolongement de la nature ou, qui transcendent des mécanismes propre à certaines espèces, en les définissant comme des protocoles de création, font

⁵⁵³ J. Baltrušaitis, 1995, « Aberrations », *Les perspectives dépravées*, tome 1, Paris, Champ-Flammarion, p. 109.

⁵⁵⁴ *Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae*, Amsterdam, 1664.

preuve d'une organicité exacerbée. Mais, ces caractéristiques supposent une réversibilité, c'est-à-dire la possibilité que le contenu de l'objet plastique déborde son enveloppe ; d'où cette référence fréquente au corps et à l'écorché qui pénètre même la sphère de l'architecture, comme nous avons pu le voir avec certaines maquettes de R&Sie(n). L'écorché cristallise le processus d'interpénétration entre l'intérieur et l'extérieur d'une entité. Il souligne également le caractère équivoque des manifestations viscérales, quelles qu'elles soient, puisque les entrailles construisent une image duelle : le désir de pénétrer la matière opposé au besoin de s'en extraire. Cette ambivalence jalonne le parcours du coureur Loughton sondant les profondeurs de la terre, dans le *Cremaster 4*. Le principe d'interpénétration des disciplines, qui se cristallise dans les métamorphoses de l'objet-environnement permet de faire du processus de création, le fil conducteur d'un parcours dans l'œuvre.

L'objet-environnement est une entité vivante, dont le fonctionnement est calqué sur le développement du végétal et, de façon plus générale, sur la force génératrice qui préside à l'éclosion des éléments naturels. D'ailleurs, étymologiquement, le terme « nature » vient du latin *natura* issu de *naturus*, qui signifie « naître ». Cette racine vient préciser le sens de notre étude, puisqu'il s'agit d'élucider, en s'appuyant sur l'instabilité des formes naturelles, un concept d'objet qui se pense dans l'ordre du vivant. Ce type d'objet s'analyse donc au regard des mécanismes à l'œuvre dans la nature, formalisés par les recherches scientifiques. L'analyse des processus de création de l'objet en correspondance avec les démarches expérimentales utilisées dans les sciences naturelles (botanique, entomologie, zoologie, physiologies animale et végétale : science étudiant les phénomènes physiques et chimiques subis par les organismes vivants au cours de leur vie. La physiologie étudie des activités basiques comme la reproduction, la croissance, le métabolisme et la respiration) construit une étude de la poïétique fondée sur les accidents de la matière, qui ont cours dans les conduites créatrices d'œuvres. Cette part de hasard manifeste dans un certain

nombre de productions est sans doute, à un moment donné, ce qui permet d'établir une fonction de l'objet, suite à sa manipulation. L'accident devient un principe de production complexe, qui laisse une part de hasard dans le processus de fabrication. Pour le designer textile d'origine israélienne Tzuri Gueta, les imprévus générés par les orientations de la matière sont constitutifs du travail de création de l'accessoire. Concernant la production de ses parures dont l'apparence est située entre mondes animal, végétal et minéral, le créateur dit la chose suivante :

« Mes créations possèdent une part d'aléatoire, il faut alors trouver le défaut qui possède une qualité spéciale. Mon rôle de créateur, c'est de trouver le meilleur et le faire ressortir. La technique s'améliore, plus on pratique et la forme de l'objet s'en ressent. »⁵⁵⁵.

La conduite de création de l'accessoire est donc déterminée par les accidents de la matière. La poétique de l'accident s'inscrit dans une longue lignée de production artistique, sur laquelle s'interroge Patricia Falguière concernant l'art des maniéristes (Le maniérisme est un mouvement artistique de la période de la Renaissance, allant de 1520 à 1580 ; mouvement rejetant la perfection et se focalisant surtout sur les émotions et l'expérience sensible) :

« La poétique de la ruine qui s'affirme au XVI^e siècle associe donc de manière spécifique la génération spontanée à la putréfaction : il y est toujours question de faire apparaître dans le débord des artefacts par la nature, la persistance de l'inordonné autant que le caractère conventionnel et purement accidentel, c'est-à-dire instable et fragile des dispositions humaines. »⁵⁵⁶.

L'accident comme moteur du processus de création implique un enchevêtrement qui ne permet pas de distinguer ce qui relève de la nature et ce qui procède de l'artefact. À partir de cette esthétique de l'appendice ou du prolongement, la

⁵⁵⁵ Extrait de l'entretien réalisé avec Tzuri Gueta, le 11 janvier 2010.

⁵⁵⁶ Patricia Falguières, *Extase de la matière, note sur la physique des maniéristes*, in *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, William Blake and Co. /Art & arts, p. 63.

citation apparait comme le fondement d'une greffe sur le territoire corporel, suggérant l'idée d'une mise en scène, qui identifie le corps à un paysage.

Table des images

<i>Image 1 : Tzuri Gueta, bracelet Cactus, 2009, Silka Design</i>	10
<i>Image 2 : Hella Jongerius, table « tortue », Collection Natura design magistra, 2009</i>	13
<i>Image 3 : Marie-Ange Guilleminot, L'oursin, 2007, exposition « Contrepoint »</i>	19
<i>Image 4 : Paul-Armand Gette, Cabinet d'histoire naturelle,</i>	34
<i>Image 5 : Éric Poitevin, série Les Papillons, 1994.</i>	38
<i>Image 6 : planche de l'herbier de Jean-Baptiste Monet de Lamarck,</i>	49
<i>Image 7 : Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, gravure extraite du tome V du</i>	51
<i>Image 8 : Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, gravure extraite du tome V du</i>	52
<i>Image 9 : Emmanuelle Dupont, planches extraites</i>	57
<i>Images 10 : Karl Blossfeldt, à gauche Aspidium filixmas ; à droite</i>	61
<i>Image 11 : Karl Blossfeldt, modèles en bronze, également</i>	63
<i>Image 12 : lithographie appartenant au laboratoire de Mammalogie du Muséum d'histoire naturelle de Paris portant cette inscription : « Dessin représentant une fête qui a eu lieu dans la charpente exécutée par M. Lassaigne, mécanicien employé au Jardin du Roi, pour recevoir la peau de l'Eléphant femelle (1817). Vingt et un employés de cette administration se sont réunis dans l'intérieur de cette charpente ou ils ont fait un banquet que la gaieté présidait. »</i>	67
<i>Image 13 : François Pompon, Ours blanc, 1928-1929, marbre.</i>	70
<i>Image 14 : Thomas Grünfeld, Pégase-Licorne,</i>	74
<i>Image 15 : Thomas Grünfeld, Misfit du « Cabinet des Monstres »,</i>	76
<i>Image 16 : Éric Duyckaerts, Vanneau, radiographie,</i>	82
<i>Image 17 : Studio Wieki Somers, Frozen carafe, collection « Frozen in time »</i>	85
<i>Image 18 : Studio Wieki Somers, Frozen Stool, collection «Frozen in time»,</i>	88
<i>Image 19 : Studio Wieki Somers, Big Frozen vase, details, collection «Frozen in time»</i>	90
<i>Image 20 : Bleu Nature, tabourets en bois pétrifié, 2010.</i>	93
<i>Image 21 : Wenzel Jamnitzer, statuette de table Daphné,</i>	97
<i>Image 22 : Patrick Neu,</i>	100
<i>Image 23 : à droite, Mathieu Lehanneur, Feuillage artificiel, 2004 ;</i>	105
<i>Image 24 : Léopold et Rudolf Blaschka, Hydrozoaire, verre peint</i>	112
<i>Image 25 : variété de cactus, collection de fleurs en verre</i>	113
<i>Image 26 : collection de fleurs en verre</i>	116
<i>Image 27 : Pascal Convert, Empreinte, corail, 1992, cuivre</i>	120
<i>Image 28 : dessin extrait de Mémoire sur les plis cérébraux de l'homme et des primatès,</i>	123
<i>Image 29 : Patrick Veillet, Spinal, version 4, (Squelette)</i>	128

<i>Image 30 : Patrick Veillet, Spinal (Version 1) Plasma,</i>	<i>130</i>
<i>Image 31 : Herbar de plantes hybrides, deux planches :.....</i>	<i>132</i>
<i>Image 32 : Studio Liberty, Honeycomb vase, 2007.....</i>	<i>138</i>
<i>Image 33 : Patrick Jouin, Solid Stool, frittage de poudre, 2004.</i>	<i>140</i>
<i>Image 34 : Marie-Ange Guilleminot, Mylène Salvador-Ros.....</i>	<i>146</i>
<i>Image 35 : Hubert Duprat, larves de phrygane, 1993.</i>	<i>154</i>
<i>Image 36 : Hubert Duprat, série de fourreaux fabriqués.....</i>	<i>155</i>
<i>Image 37 : Joris Laarman, radiateur Heatwave, 2004.....</i>	<i>159</i>
<i>Images 38 : la Banque Nationale de Paris à Nancy, vue extérieure et détails d'une rampe d'escalier à motifs de monnaie du pape.</i>	<i>167</i>
<i>Image 39 : Emile Gallé, Chaise « Berce des près »,.....</i>	<i>171</i>
<i>Image 40 : Giuseppe Penone, Continuerà a crescere tranne che in quel punto.....</i>	<i>173</i>
<i>Image 41 : Giuseppe Penone, Cedro di Versailles (Cèdre de Versailles), 2002-2003.....</i>	<i>174</i>
<i>Image 42 : Emile André, Guéridon aux ombelles, vers 1900.</i>	<i>176</i>
<i>Image 43 : Antti Lovag, Palais Bulle, Théoule-sur-Mer, 1980-1993</i>	<i>182</i>
<i>Image 44 : Alfred Keller, deux planches extraites du Décor par la plante, 1904.....</i>	<i>184</i>
<i>Image 45 : Patrick Nadeau, « Nature individuelle », relief 45, 2008.</i>	<i>190</i>
<i>Image 46 : Patrick Nadeau, « Nature individuelle », Relief 75, 2008.</i>	<i>192</i>
<i>Image 47 : Patrick Nadeau, « Nature individuelle », Relief 225, 2008</i>	<i>196</i>
<i>Image 48 : Pablo Reinoso, Spaghetti wall, 2006, bois et acier,.....</i>	<i>199</i>
<i>Image 49 : Pablo Reinoso, Spaghetti Curten, 2009, bois.</i>	<i>203</i>
<i>Image 50 : Pablo Reinoso, Summerhouse, maquette, 2007.</i>	<i>205</i>
<i>Image 51 : Front design, Sketch furniture, 2006</i>	<i>207</i>
<i>Image 52 : Jan Fabre, Skull, Techniques mixtes,.....</i>	<i>209</i>
<i>Image 53 : Salvador Dali, lithographie La grenade et l'ange, 1969-1970.</i>	<i>211</i>
<i>Image 54 : Emmanuelle Dupont, Phalaenopsis, 2008</i>	<i>214</i>
<i>Image 55 : Norbertus Gijsbrecht, Vanité, 1669, huile sur toile</i>	<i>220</i>
<i>Image 56 : Hella Jongerius, Frog table, collection « Natura design magistra », 2009.....</i>	<i>222</i>
<i>Image 57 : Bernard Palissy, plat rustique, vers 1550.....</i>	<i>224</i>
<i>Image 58 : Tzuri Gueta, tour de cou graine, polymères extrudés.....</i>	<i>230</i>
<i>Image 59 : Tzuri Gueta, SI51, Musée d'art contemporain de Tel Aviv, Israël Récif, vélo recouvert d'algues et d'anémones en silicone</i>	<i>231</i>
<i>Image 60 : Tzuri Gueta, SI51, Musée d'art contemporain de Tel-Aviv, Israël : Abyse, fresque marine en silicone et textile composée de neuf kakemonos, chacun grand 2m50 x 1m.....</i>	<i>232</i>
<i>Image 61 : Tzuri Gueta, détails des kakemonos Abyse.</i>	<i>233</i>
<i>Image 62 : Patrick Veillet, extension de bouche « langue de papillon ».....</i>	<i>235</i>
<i>Image 63 : Frobenius Ledermüller, planche extraite de L'amusement microscopique, 1776.....</i>	<i>237</i>

<i>Image 64 : Patrick Veillet, extensions de doigts « Caméléon »</i>	240
<i>Image 65 : Gruppo Strum, siège Pratone, 1966-1970</i>	244
<i>Image 66 : Eero Saarinen, Chaise Tulipe, 1956.</i>	246
<i>Image 67 : Florence Jaffrain, Belly love, 2010</i>	249
<i>Image 68 : Patrick Jouin, tabouret One shot, 2007, édité par MGX</i>	253
<i>Image 69 : Patrick Veillet, main Ecorché stellaire</i>	257
<i>Image 70 : Ronan et Erwan Bouroullec,</i>	261
<i>Image 71 : Ronan et Erwan Bouroullec,</i>	262
<i>Image 72 : Erwan et Ronan Bouroullec,</i>	263
<i>Image 73 : Wieki Somers, parfum Amber 2005.</i>	266
<i>Image 74 : Coquille de Haliotis où apparaissent les nombreuses lignes de croissance,</i>	271
<i>Image 75 : Patrick Neu, Sans titre, 2007</i>	272
<i>Image 76 : Patrick Neu, Sans titre, 2007</i>	274
<i>Image 77 : Giuseppe Penone, Palpebre, 1978.</i>	280
<i>Image 78 : Giuseppe Penone, « Dépouille d'or sur épines d'acacia »</i>	282
<i>Image 79 : « Le cabinet de la Licorne », Musée de la Chasse et de la Nature</i>	289
<i>Image 80 : Gelatin, Sans titre, 2005,</i>	291
<i>Image 81 : Jean-Jacques Bachelier,</i>	293
<i>Image 82 : pomandre, Wunderkammer Olbrich</i>	297
<i>Image 83 : Alastair Mackie, Untitled (sphere), 2009</i>	300
<i>Image 84 : gravure d'Albrecht Dürer représentant le rhinocéros</i>	305
<i>Image 85 : Sphères concentriques en ivoire tourné et sculpté</i>	306
<i>Image 86 : Alastair Mackie, Untitled (sphere), 2009, détails</i>	306
<i>Image 87 : série des Miniatura, Lotus-corail, pâte polymère</i>	308
<i>Image 88 : exposition surréaliste, galerie Charles Ratton, 1936</i>	311
<i>Image 89 : à gauche : planche extraite de Kunstformen der Natur, Ernst Haeckel</i>	312
<i>Image 90 : CMBP, Jardin d'addiction, 2009, Verre, métal, parfums</i>	317
<i>Image 91 : CMBP, Jardin d'addiction, abbaye de Silvacane, 2012</i>	319
<i>Image 92 : série des « Miniatura », Cordissa sacrum</i>	323
<i>Image 93 : moule d'eau douce, série des « Miniatura »</i>	327
<i>Image 94 : Giuseppe Penone, Anatomia 5, 1994</i>	328
<i>Image 95 : Saint Clair Cemin, lustre en bronze, Musée de la Chasse et de la Nature, 2006</i>	331
<i>Image 96 : Saint Clair Cemin, applique en bronze, Musée de la Chasse et de la Nature, 2006</i>	335
<i>Image 97 : Saint Clair Cemin, rambardes en bronze, Musée de la Chasse et de la Nature,</i>	336
<i>Image 98 : Planche extraite du manuel d'Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et la chirurgie de Pierre-Nicolas Gerdy (1797-1856)</i>	340
<i>Image 99 : Jacques Fabien Gautier d'Agoty,</i>	342

<i>Image 100 : Olivier Goulet, Social condom, 2006.</i>	344
<i>Image 101 : Olivier Goulet, Mue domestique (1996-2004).</i>	346
<i>Image 102 : Olivier Goulet, Skin Bag Mono.</i>	347
<i>Image 103 : Nils Udo, Enfant, feuilles d'automne</i>	353
<i>Image 104 : Saint Clair Cemin, Witness, 2008.</i>	356
<i>Image 105 : Salvador Dali, La persistance de la mémoire, 1936.</i>	358
<i>Image 106 : Salvador Dali, à gauche, L'important c'est la rose, 1968 ;</i>	360
<i>Image 107 : Salvador Dali, Dali, à l'âge de six ans, lorsqu'il se croyait une petite fille, soulevant la peau de l'eau pour voir un chien dormant à l'ombre de la mer, 1950</i>	365
<i>Image 108 : Salvador Dali, Portemanteau-montre, 1961.</i>	366
<i>Image 109 : R&Sie(n), I've heard about..., 2005</i>	369
<i>Image 110 : R&Sie(n), I've heard about..., 2005, Vue en coupe d'un habitat colonisé</i>	370
<i>Image 111 : R&Sie(n), Colonisation & kit de résidence, film</i>	371
<i>Image 112 : R&Sie(n), I've heard about..., cabinet hypnotique,</i>	372
<i>Image 113 : Matthew Barney, Cremaster 4, Valve, 1994.</i>	380
<i>Image 114 : Matthew Barney, équipe bleue, fées bodybuildées, Cremaster 4, 1994</i>	382
<i>Image 115 : Matthew Barney, Cremaster 4, le coureur Loughton dans les souterrains</i>	386
<i>Image 116 : Aurélie Lanoiselée, Nature Humaine, 2009.</i>	390
<i>Image 117 : Aurélie Lanoiselée, détail d'un échantillon créant un microcosme.</i>	391
<i>Image 118 : J. Moynet, 1873, L'envers du théâtre, planche montrant</i>	392
<i>Image 119 : Aurélie Lanoiselée, Nature Humaine, 2009.</i>	393
<i>Image 120 : Vésale, planches anatomiques extraites du De humani corporis fabrica</i>	396
<i>Image 121 : planche extraite du De humani corporis fabrica, Vésale</i>	397
<i>Image 122 : Marie-Ange Guilleminot, L'oursin, 1998.</i>	400
<i>Image 123 : Marie-Ange Guilleminot, Le Paravent, échelle 1/6^e.</i>	401
<i>Image 124 : Marie-Ange Guilleminot, L'oursin, 1998.</i>	403
<i>Image 125 : Marie-Ange Guilleminot, L'oursin, exposition Contrepoint, 2004.</i>	406
<i>Image 126 : Buckminster Fuller, installation d'une structure géodésique</i>	408
<i>Image 127 : Mathieu Lehanneur, Filtre Bel Air ou « Andrea » (2007-2008)</i>	410
<i>Image 128 : Mathieu Lehanneur, David Edwards,</i>	412
<i>Image 129 : planches extraites des Cours d'architecture de G. Umbendstock</i>	413
<i>Image 130 : Hella Jongerius, Plats animaliers, 2004, manufacture de Nymphenburg</i>	421
<i>Image 131 : Hella Jongerius, série des Plats animaliers, escargot, 2004.</i>	423

Bibliographie

Ouvrages généraux :

- Allain Y.-M., Prouveur G., 2009, *Monstruosités et chimères du monde végétal*, Paris, Ellipses.
- Angoulvent A.-L., 1994, *Que sais-je ? L'esprit Baroque*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Appia A., 1921, *L'œuvre d'art vivant*, Paris/Genève, Atar.
- Arasse D., 1996, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion-Champ arts.
- Aristote, Bertier J. trad., 1994, *Histoire des animaux*, Livre VIII, chapitre premier, Paris, Gallimard.
- Aristote, Couloubaritsis L. trad., 1991, *Sur la nature, Physique II*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- Aristote, Duminil M.-P., Jaulin A., 2008, *La Métaphysique*, Paris, Flammarion.
- Aristote, 1990, *La Poétique*, Paris, Le Livre de Poche.
- Aubral F., 1982, *Génie de la création. Politique esthétique*, Paris, Le Sycomore.
- Aymonin G., Jolinon J.-C., Morat P. dir., 2004, *L'herbier du monde. Cinq siècles d'aventures et de passions botaniques au Museum national d'histoire naturelle*, Paris, Les Arènes/L'iconoclaste.
- Bachelard G., 1942, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard G., 1943, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard G., 1948, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard G., 1948, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard G., 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Baltrušaitis J., 1983, *Les perspectives dépravées-tome 1 : Aberrations*, Paris, Champs-Flammarion.
- Batt N. dir., 2001, *L'art et l'hybride*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Baudrillard J., 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- Brunon H., Mosser M., Rabreau D., 2004, *Les éléments et les métamorphoses de la nature : imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e et XVIII^e siècle*, Bordeaux, William Blake and Co.
- Chateau D., Parret H., Salabert P., 2007, *Esthétiques de la nature*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Barral J., Joël G. dir., 2007, *Dessein, dessin, design*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Bataille G., Foucault M. prés., 1970, *Œuvres complètes I. Premiers Écrits, 1922-1940*, Paris, Gallimard.
- Bekaert G. dir., 1995, *À la recherche de Viollet-le-Duc*, Bruxelles, Mardaga.
- Benyus M. J., Séfraoui C. dir., 2011, *Biomimétisme, quand la nature inspire des innovations durables*, Paris, Rue de l'Échiquier.
- Berque A., 2000, *Médiance de milieux en paysages*, Paris, Belin.
- Bergson H., 1941, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Blanc N., 2008, *Vers une esthétique environnementale*, Paris, Quæ Éditions.
- Bosc L. G., 1801, *Histoire naturelle des coquilles, contenant leur description, les mœurs des animaux qui les habitent et leurs usages*, Paris, La Librairie encyclopédique de Roret, 1830.
- Boutard M., 1826, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, Le Normant Père.
- Breton A., 1962, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard.
- Buffon G. L., 1753, *Histoire naturelle. Histoire des quadrupèdes, Tome I^{er}*, Paris, Librairie Stéréotype, 1799.
- Caillois R., Massonet S., 2008, *Images du labyrinthe*, Paris, Gallimard.
- Caillois R., 1975, *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard.
- Canguilhem G., 1965, *La connaissance de la vie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

- Cariño M., Monteforte M., 2005, *Une histoire mondiale des perles. Pêche, culture, commerce*, Paris, L'Harmattan.
- Capus G., de Rochebrune A. T., 1883, *Guide du naturaliste préparateur et du voyageur scientifique ou instructions pour la recherche, la préparation, le transport et la conservation des animaux, végétaux, minéraux, fossiles et organismes vivants*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et fils.
- Chiron É., Lelièvre A. dir., 2012, *L'intime, le public, le privé dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Chiron É. dir., 2011, *Migrations/mutations : paysages dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Chiron É., Kossentini N., Triki R., dir., 2009, *Paysages croisés : la part du corps*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Clément G., 2007-2008, *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*, Paris, Sens & Tonka.
- Clément G., 2004, *Manifeste pour le Tiers-Paysage*, Paris, Sujet.
- Cléro J.-P., Niderst A. dir., 1999, *Le végétal*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen.
- Clévenot D., 1994, *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan.
- Cohen C., 2011, *La méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil.
- Colin C. dir., 2004, *Design & Imitations. Industries françaises de l'ameublement*, Paris, Seuil.
- Colin C., 2010, *Question(s) design*, Paris, Flammarion.
- Corbin A., 2008, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion-Champ histoire.
- Coujard R., Poirier J., Racadot J., « Développement des os », in 1980, *Précis d'histologie humaine*, Paris, Masson, pp. 230-250.
- Cruveilhier J., 1836, *Anatomie descriptive*, Tome 4, Paris, Béchot Jeune
- Cueco H., 1995, *Le collectionneur de collections*, Paris, Seuil
- Dagognet F., 1997, *Des détritius, des déchets, de l'abject : une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Les Empêcheurs de Tourner en rond.

- Dagognet F. dir., 1982, *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Paris, Champ Vallon.
- Dagognet F., 1993, *La peau découverte*, Le Plessis-Robinson, Les Empêcheurs de tourner en rond.
- Dagognet F., 1994, *Le vivant*, Paris, Bordas.
- Dagognet F., 2008, *Le corps*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Dagognet F., 1970, *Le catalogue de la vie. Étude méthodologique sur la taxinomie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Dagognet F., 1992, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, Paris, Dis-Voir.
- Dagognet F., 2002, *Philosophie d'un retournement*, Paris, Encre Marine.
- Dagognet F., 1989, *Rematérialiser. Matières et matérialismes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Dance P., Gogue Y. trad., 1975, *Faux animaux, escroqueries et mystifications*, Paris, Pierre Horay.
- Daremberg Ch., 1856, *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, tome II, Paris, Librairie J.-B. Baillière.
- Darwin C., Acot P., 1999, *De la fécondation croisée des espèces par les insectes et des bons résultats du croisement*, Chilly-Mazarin, Sciences en situation.
- Darwin C., Barbier E., Drouin J.-M., 2008, *L'origine des espèces*, Paris, Flammarion.
- Daston L. dir., 2008, *Things that talk. Objects Lessons from Art and Science*,
- Davenne C., 2004, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan.
New York, Zone Books.
- Debize C., 1998, *Émile Gallé et l'École de Nancy*, Nancy, Éditions Serpenoise.
- De Clarac J.-B., 1868, *Musée de sculpture Antique et Moderne*, tome 1, Paris, Ed. Imprimerie Royale.
- Defay F. S., 1783, *La nature considérée dans plusieurs de ses opérations ou mémoires et observations sur diverses parties de l'histoire naturelle avec la minéralogie de l'orléanois*, Paris, librairie Cuchet,
- Deleuze G., 1988, *Le pli-Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- Deleuze G., Guattari F., 1972-1973, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze G., Guattari F., 1980, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- De Quincy Q., 1823, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, Treuttel et Würtz libraires.
- De Vinci L., Servicen L., trad., 1942, *Les carnets*, tome 1, Paris, Gallimard.
- De Vinci L., Servicen L., trad., 1942, *Les carnets*, tome 2, Paris, Gallimard.
- Dewey J., Cometti J.-P., trad., 1987, *L'art comme expérience* extrait de *The collected works of John Dewey, The later works, Volume 10*, Paris, Gallimard.
- Diderot D., Roger J. prés., 1965, *Entretien entre D'Alembert et Diderot. Le rêve de D'Alembert*, Paris, G-F Flammarion.
- Diderot D., 1753, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Paris, Flammarion, 2005
- Didi-Huberman G., 2000, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman G., 1995, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion/champs arts.
- Didi-Huberman G., 1999, *La demeure, la souche. Apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman G., 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes chez Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman G., 2002, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Art et Artistes Gallimard.
- Didi-Huberman G., 1999, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard.
- Drénou C., 2007, *Les racines : face cachée des arbres*, Paris, Institut pour le développement forestier.
- Drouin J.-M., 2008, *L'herbier des philosophes*, Paris, Seuil.
- Dumas R., 2002, *Traité de l'arbre*, Arles, Actes Sud.

- Eidelberg M. dir., 1998, *Le plaisir de l'objet nouveau : nouveau regard sur les arts décoratifs du XX^e siècle*, Montréal, Flammarion – Musée des arts décoratifs de Montréal
- Eliade M., 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.
- Ezrati J.-J., Merleau-Ponty C., 2006, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan.
- Fabre J.-H., 1989, *Souvenirs entomologiques : étude sur l'instinct des insectes*, tome I, Paris, Robert Laffont.
- Fabre J.-H., 1989, *Souvenirs entomologiques : étude sur l'instinct des insectes*, tome II, Paris, Robert Laffont.
- Falguières P., Gombrich E., Kris E., 2005, *Le style rustique : Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, suivi de *Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique*, Paris, Macula.
- Ferchault de R., 1741, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, tome X, Paris, Imprimerie Royale.
- Ferchault de R., 1751, *Art de faire éclore et d'élever en toute saison des oiseaux domestiques de toutes espèces, soit par le moyen de la chaleur du fumier, soit par le moyen de celle du feu ordinaire*, Paris, Éditions de l'Imprimerie Royale.
- Fierobe C., 2002, *L'Irlande fantastique, nouvelles*, Rennes, Terre de Brume.
- Flamand B. dir., 2006, *Le design : essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Regard.
- Focillon H., 1938, *Moyen-Age roman et gothique*, Paris, Librairie Armand Colin.
- Focillon H., 1943, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Fontcuberta J., 2005, *Le baiser de Judas : photographie et vérité*, Arles, Actes Sud.
- Foucault A., Raoult J.-F., 1980, *Le dictionnaire de géologie*, Paris, Dunod, 2000.
- Foucault M., *Le corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- Foucault M., 1966, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.

- Fréchuret M., 2004, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Freud S., 1942, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard.
- Gallé E., Boulangé M., Le Tacon F., Valck P., 2007, *L'amour de la plante : les écrits horticoles et botaniques du maître de l'Art Nouveau*, Nancy, Place Stanislas Éditions.
- Gallé E., 1908, *Ecrits pour l'art – Floriculture Art Décoratif – Notices d'exposition (1884-1889)*, Paris, Jeanne Lafitte, 1998
- Garnier A., 1835, *Œuvres philosophiques de Descartes, Tome III*, Paris, Librairie classique et élémentaire de L. Hachette
- Gaspard L., 1972, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Poésie/Gallimard.
- Gebauer G., Wulf C., Heyblom N. trad., 2005, *Mimésis. Culture, art, société*, Paris, Éditions du Cerf.
- Gilli E., 1995, *La spéléologie : Que sais-je ?*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Goddard J.-C. dir., 2002, *La nature. Approches philosophiques*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Goethe J. W., Bideau P.-H., Steiner R., 1999, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades.
- Gourio A., 2005, *Chants de pierres*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal.
- Goodman N., Pouivet R. trad., 1984, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard.
- Goodman N., Popelard M.-D. trad., 1978, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.
- Grandordy B., 2012, *Charles Darwin et "l'évolution" dans les arts plastiques de 1859 à 1914*, Paris, L'Harmattan.
- Gratiolet L. P., *Mémoire sur les plis cérébraux de l'homme et des primatès*, Paris, Arthus Bertrand Éditeurs.
- Grimard E., 1865, *La plante. Botanique simplifiée*, Paris, J. Hetzel Éditeurs.
- Guidot R. dir., 2003, *Design, carrefour des arts*, Paris, Flammarion.
- Guidot R. dir., 2006, *Design, techniques et matériaux*, Paris, Flammarion.

- Guillot A., Meyet J.-A., 2008, *La bionique. Quand la science imite la nature*, Paris, Dunod.
- Gumpert L., 1995, dans le catalogue d'exposition *La belle et le bête*, Paris, Éditions des Musées de Paris.
- Haïm V., Huston N., Latour G., 2007, *Jacques Noël. Décors et dessins de théâtre*, Arles, Actes Sud.
- Hallé F., 1999, *Éloge de la plante, pour une nouvelle biologie*, Paris, Seuil.
- Hallé F., 2005, *Plaidoyer pour l'arbre*, Arles, Actes Sud.
- Hegel, Lefebvre J.-P. trad., 2012, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Flammarion.
- Heinich N., 1996, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck.
- Hippocrate, « De natura pueri liber », in A. Foès, J.-B. Gardeil trad., 1838, *Œuvres d'Hippocrate*, Tome 1^{er}, Paris, M. Gautret, pp. 558-578.
- Huysmans J. K., 1887, *En rade*, Paris, Tresse & Stock Editeurs.
- Jacob F., 1970, *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard.
- Jones O., 1865, *Grammaire de l'ornement*, Londres, Day and son limited.
- Kant E., Renault A., trad., 1995, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion.
- Klee P., P.-H. Gonthier trad., 1964, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël.
- Lalo C., 1912, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Armand Colin.
- Lafargue B. dir., 2002/2003, *Figures de l'art n°7 : Artiste/Artisan*, Pau, Presses Universitaire de Pau.
- Lafargue B. dir., 2006, *Figures de l'art n°12 : L'art de l'éphémère*, Pau, Presses Universitaires de Pau.
- Lahuerta C., dir., 2010, *Figures de l'art n°18 : L'œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, Pau, Presses Universitaires de Pau.
- Lascault G., 2004, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck.
- Le Corbusier, 2009, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion-Champ arts.

- Léger F., 1997, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard.
- Lévi-Strauss C., 1990, *La pensée sauvage*, Paris, Agora.
- Lévi-Strauss C., Lamy A., 2008, *Nature, culture et société*, Flammarion, Paris.
- Loos A., 1908, *Ornement et crime*, in S. Cornille, P. Ivernel trad., *Ornements et crime et autres textes*, Paris, Payot & Rivages
- Lugli A., Nicou P. trad., 2000, *Assemblage*, Paris, Adam Biro.
- Lucrèce, 1997, *De la nature – De rerum natura*, Paris, Flammarion.
- Mauriès P., 2002, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard
- Michelet J., 1983, *La mer*, Paris, Gallimard.
- Midal A., 2009, *Design, introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Agora.
- Monod J., 1970, *Le hasard et la nécessité*, Paris, Seuil.
- Morel P., 1997, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion Champs arts.
- Morin E., 2005, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil.
- Morin E., 1977, *La méthode – I. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil.
- Moynet M. J., 1873, *L'envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Hachette Livre,
- Musso P., 2003, *Critique des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Neumann P., 1844, *Notion sur l'art de faire des boutures*, Paris, Audot, Éditeur du bon jardinier.
- Noisette P., 2003, *Couturiers de la danse*, Paris, Éditions de la Martinière.
- Noce V., 2011, *Odilon Redon, dans l'œil de Darwin*, Paris, Éd. de la RMN-Grand-Palais.
- Noël É., 1994, *Les sciences de la forme aujourd'hui*, Paris, Seuil.
- Ovide, Chamonard J. trad., 1966, *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion.
- Palissy B., « Discours admirables », in 1880, *Les œuvres de Bernard Palissy*, Paris, Elibron Classics, pp. 170-461.
- Palissy B., « Recepte véritable », in 1880, *Les œuvres de Bernard Palissy*, Paris, Elibron Classics, pp. 11-158.
- Paré A., 2003, *Des monstres et des prodiges*, précédé de *Des animaux et de l'excellence de l'homme* et suivi par *Discours de la Licorne*, Paris, L'Œil d'Or.

- Passeron R., 1989, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck.
- Pelt J.-M., 1986, *Mes plus belles histoires de plantes*, Paris, Librairie Arthème-Fayard.
- Perrault C., Stahl P.-J. préf., 1867, *Les contes de Perrault*, Paris, J. Hetzel, Libraire-éditeur.
- Perec G., 2007, *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Points Essais.
- Perec G., 2000, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.
- Perec G., 1995, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil.
- Perec G., 2003, *Penser/classer*, Paris, Seuil.
- Perec G., 2001, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil.
- Picoche J., 2009, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Pigeaud J., 1995, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard.
- Platon, 2002, *La république*, livre X, Paris, Les Belles Lettres.
- Pline l'ancien, de Saint Denis E. trad., 1955, *Histoire naturelle*, livre IX « Des animaux marins », Paris, Les Belles Lettres
- Poe E. A., Cortázar J., 1973, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard.
- Pomian K., 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard.
- Ponge F., 1967, *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris, Poésie/Gallimard.
- Poulot D., 2005, *Une histoire des musées de France. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte.
- Prévert J., 2000, *Imaginaires*, Paris, Gallimard.
- Rémy J., 1999, *La nature et l'artifice*, revue « Espaces et sociétés » n°99, Paris, L'Harmattan.
- Robinet J.-B., 1768, *Vues philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*, Amsterdam, E. van Harrevelt.
- Roger A., 1997, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

- Rosset C., 1973, *L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Rousseau J.-J., Crogiez M. prés., 1782, *Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- Roy C., 1992, *L'art à la source, II. Arts baroques, arts classique, arts fantastiques*, Paris, Gallimard.
- Saule-Sorbé H., Boyer A.-L., 2010, *Tanaïs & Entropie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Schelling F. W. J., Fischbach F., Renault E. trad., 2001, *Introduction à l'Esquisse d'un système de philosophie de la nature*, Paris, Le Livre de Poche.
- Siganos A., 1985, *Les mythologies de l'insecte, histoire d'une fascination*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et compagnie.
- Souriau E., 1990, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Steiner R., Lazaridès C. trad., 1984, *Macrocosme et microcosme*, Genève, Éditions Anthroposophiques Romandes.
- Stoichita I. V., 2008, *L'effet Pygmalion, pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz.
- Thiébaud P., 1993, *Les dessins de Gallé*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Thiébaud P., 2003, *Orsay : les Arts Décoratifs*, Paris, Scala.
- Thomas V., 2009, *Le Musée de l'École de Nancy : œuvres choisies*, Paris, Somogy Éditions d'art.
- Thompson D'A., Teyssié D. trad., 1961, *Forme et croissance*, Paris, Seuil-Science ouverte.
- Todorov T. dir., 1976, *Recherches poïétiques. Tome II : le matériau*, Paris, Klincksieck.
- Umbendstock G., 1930, *Cours d'architecture, École Polytechnique*, 1^{er} volume, Paris, Gauthier-Villars et C^{ie} Éditeurs.
- Umbendstock G., 1930, *Cours d'architecture, École Polytechnique*, 2^e volume, Paris, Gauthier-Villars et C^{ie} Éditeurs.

- Van de Velde H., 1998, *Formules de la beauté architectonique moderne*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne.
- Vasarely V., 1970, *Plasti-cité. L'œuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Paris, Casterman.
- Verlot B., 1865, *Le guide du botaniste herborisant. Conseils sur la récolte des plantes, la préparation des herbiers, l'exploration des stations de plantes phanérogames et cryptogames et les herborisations*, Paris, J.-B. Baillière et Fils.
- Vernant J., 1965, *Mythe et pensée chez les Grecs*, tome 2, Paris, Maspero.
- Vernes J., 1869-1870, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Librairie Générale française, 1990.
- Vexküll J. V., 1956, *Mondes animaux et mondes humains*, suivi de *Théorie de la signification*, Paris, Gonthier.
- Viollet-le-Duc E. E., 1861, *Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, A. Morel Éditeurs.
- von Goethe J. W., Steiner R. prés., 1999, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triade.
- Wandhammer M.-D., 2008, *Histoires naturelles, les collections du Musée Zoologique de la Ville de Strasbourg*, Strasbourg, Editions Musées de Strasbourg.
- Wickler W., 1968, *Le mimétisme animal et végétal*, Paris, Hachette-L'univers des connaissances.
- Wiley F. B., 1897, *Flowers that never fade : an account of the Ware collection of Blaschka Glass Models in The Harvard University Museum*, Boston, Bradley Wilden Publishers

Monographies :

- Berdaguer C., Péjus M., 2004, *Berdaguer & Péjus*, Frac Provence, Alpes, Côte d'Azur, le Parvis, Centre d'art contemporain.

- Bertrand A., Droguet P., Grand P., *Philippe Droguet. Matière à doute*, Paris, Fage Éditions.
- Besacier H., 2002, *Nils Udo, l'art dans la nature*, Paris, Flammarion.
- Davidson L., Edwards D., Lehanneur M., Salem M., 2008, *Mathieu Lehanneur*, Paris, Le Laboratoire.
- Gette P.-A., 2002, *Des calcinations à l'astroblème*, Paris, Michel Baverey Éditeur.
- Gette P.-A., Hippolyte G., Lachapelle D., Mercadé B., 2005, *Les mythologies apprivoisées : Paul-Armand Gette*, Paris, Vila Saint Clair.
- Itzhak G. dir., 1998, *Marinette Cueco*, Paris, Le Cercle d'Art.
- Jaunin F., Penone G., 2012, *Le regard tactile*, Paris, La Bibliothèque des Arts.
- Guillaume V., Pacquement A., Seban A., 2010, *Patrick Jouin*, Paris, Centre Pompidou service commercial.
- Roche P., 2010, *Antti Lovag, Habitologue*, Nice, France Europe Éditions
- Zorn E., Udo N., 2003, *Nils Udo-Nids*, Paris, Cercle d'art.

Catalogues d'exposition :

- Allouche S., Armstrong T., Cook P., Launet E., Midal. A., 2008, *Tomorrow now : when design meets science-fiction*, Luxembourg, MUDAM-Musée d'art moderne Grand Duc Jean.
- Bouchez H., Busine L. et S., Foulon F., Holthof M., Pok M., Van Parys J., 2010, *Le fabuleux destin du quotidien*, Bruxelles, Musée des Arts Contemporains & Grand-Hornu Images.
- Brayer M.-A., Midal A. et Morel P., 2005, *I've heard about...(c) R&Sie(n)*, Paris, Paris-Musées.
- Brayer M.-A., « La maquette d'architecture, un outil de scénarisation du réel », in Mavridorakis V., Perreau D., Zabunyan E. dir., 2005, *Fantasmapolis. La ville*

contemporaine et ses imaginaires, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 43-49.

- Cinqualbre O., Giard N., Vernant A., Wiesinger V., 2008, *Architecture sculpture : collections FRAC et Centre Pompidou*, Orléans, HYX.
- Clair J. dir., 2002, *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Gallimard/Electra.
- D'Anthenaise C., 2011, *Bêtes off*, Paris, Editions du patrimoine-centre des Monuments Nationaux.
- D'Anthenaise C., 2007, *Le cabinet de Diane au Musée de la Chasse et de la Nature*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- Debize C., « Entretien avec Aurélie Lanoiselée », in Debize C., 2007, *Merveilleux ! D'après nature*, Lyon, Fage éditions, pp. 36-39.
- Debize C., 2008, *L'homme merveilleux*, Lyon, Fage éditions.
- De Loisy J. dir., 2000, *La Beauté*, Paris, Flammarion.
- Fontcuberta J., Millet B., 2000, *Volte-face, à l'envers de la science, les leçons de l'histoire*, Marseille, Images en Manœuvre Éditions/Le Cairn.
- Gette P.-A., 2001, *De l'immobilité du voyage*, Nantes, Joca seria-FRAC des Pays de la Loire.
- Josse B. dir., 2008, *Patrick Neu : l'instant n'en finit pas*, Arles, Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain.
- Martin J.-H. dir., 2000, *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Editions du Patrimoine.
- Midal A. dir., 2005, *R&Sie(n). I've heard about...(c)*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC.
- Nadeau P., Quéheillard J., 2008, *Nature individuelle*, Paris, Éditions Patrick Nadeau.
- Paccalet Y., Thomas V. dir., 1999, *École de Nancy, fleurs et ornements*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Roussel F., *Nancy, architecture 1900*, Nancy, Éditions Serpenoise.
- Sachs A., dir., *Nature Design : from inspiration to innovation*, Zürich, Lars Müller Publishers.

- Salmon B. dir., 2006, *Chefs-d'œuvre du musée des Arts décoratifs*, Paris, Musée des Arts décoratifs.
- Tapié A., Zwingenberger J., 2006, *L'homme paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, Somogy/Palais des Beaux-Arts de Lille.
- Thiébaud P. dir., 2009, *Art Nouveau revival*, Paris, Quo Vadis.
- Thomas V., 2000, *L'École de Nancy, 1889-1909 : Art Nouveau et industries d'art*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Tual B., 2009, *Prototypes. Du prototypage rapide à la fabrication personnalisée*, Paris, Innovathèque/FCBA.

Revues :

- « Le vestiaire du bestiaire », in *Ateliers d'art* n°90/novembre-décembre 2010, Paris, Ateliers d'art de France pp. 22-31.
- « Art textile, une révolution au fil de l'aiguille », in *Ateliers d'art* n°86/mars-avril 2010, pp. 26-35.
- « Le monde enchanté des paruriers », in *Ateliers d'art* n°84/novembre-décembre 2009, pp. 22-31.
- « Emmanuelle Dupont, entomologiste enchanteresse », in *Ateliers d'art* n°78/novembre-décembre 2008, pp. 26-27.
- Bertrand A., « Où en est la beauté ? », in *Art Press* n°258/Juin 2000, pp. 36-49.
- De la Brosse G., « Emmanuelle Dupont, lauréate 2008 du prix Liliane Bettencourt », in *Métiers d'Art* n°241/septembre-octobre 2008, pp. 52-57.
- Francblin C., « la beauté en partage, interview de Jean de Loisy », in *Art Press* n°258/Juin 2000, pp. 50-54.
- Lafon C., de Lassus P., Serwanska A., « les fibres végétales. Métamorphoses de matières naturelles », in *Métiers d'Art* n°246/juillet-août 2009, pp. 26-47.

- Techniques & architecture n°479, *Imaginaire scientifique*, 2005, Paris, Jean-Michel Place.

Sites internet :

- domeauperes.com
- www.designfront.org
- www.galeriekreo.com
- www.jongeruslab.com
- www.lesartsdecoratifs.fr
- www.ma-g.net
- www.matalicrasset.com
- www.mathieulehanneur.fr
- www.patrickjouin.com
- www.patrickveillet.com
- www.wiekisomers.com

ANNEXES

Annexe 1

Entretien avec Paul-Hervé Parsy
Administrateur du Château d'Oiron, (dans les Deux-Sèvres)
A propos de la Collection *Curios & Mirabilia*, 7 février 2011, par téléphone.

« La nature n'est pas une trame de constitution de la collection en soi. Elle est effectivement présente dans certaines pièces, mais va plutôt servir de matériau ou de prétexte pour la transmission d'un message. »

- *Depuis quand occupez-vous la fonction d'administrateur du château d'Oiron ?*

Depuis le 1^{er} novembre 2001.

- *Comment se passe la gestion d'une telle collection ?*

Le fonctionnement de la collection se fait par strates, avec trois types d'œuvres présentées :

- des œuvres qui appartiennent au Fonds National d'Art Contemporain (FNAC), qui résultent de commandes publiques. Il y a cinq-six œuvres qui n'ont pas été faites pour le château, comme celle d'Ian Hamilton Finlay, *La bataille de Midway*. Ce sont toutes des œuvres mises en dépôt à Oiron. Il y a quelques œuvres « mobilières », c'est-à-dire des œuvres par nature non attachées au sol ou aux murs. Elles sont facilement déplaçables. Par contre, la majeure partie des

œuvres constitutives de la collection possèdent le statut d'« objets immobiliers par destination » ; c'est-à-dire que ces œuvres sont entièrement adaptées au lieu où elles sont présentées. Les dimensions, le système d'accrochage ou même d'incrustation fait qu'elles ne sont pas déplaçables ou alors, il faudrait imaginer un espace possédant exactement la même configuration que celui pour lequel elles ont été imaginées.

- D'autres œuvres constituent un dépôt appartenant à d'autres collections, comme le FRAC Aquitaine ou le FRAC Poitou-Charentes. J'ai récemment proposé au FNAC qu'il fasse l'acquisition d'une pièce de Nicolas Darrot, en juillet dernier, « Le résident ». Cette pièce se présente sous la forme d'une marionnette animée qui raconte l'histoire du château, de manière totalement rocambolesque. L'artiste s'est servi du texte du catalogue de la collection, qu'il répète en modifiant sa voix, donnant ainsi un aspect complètement « déjanté » de ce que pourrait être une visite guidée du lieu. La pièce se trouve dans la colonne creuse du grand escalier d'honneur.

- Enfin, il y a les œuvres montrées dans le cadre d'expositions temporaires. Les pièces choisies ont toujours un lien avec la collection. Nous bénéficions de deux espaces particulièrement intéressants pour ce genre d'événements : deux combles, avec une architecture marquée, dans lesquels les conditions de présentation sont plus faciles. Mais certaines œuvres de ces expositions sont aussi montrées dans le parcours de la collection, instaurant ainsi, par « infiltration », un dialogue entre le patrimoine, la collection et le projet de l'exposition.

▪ *Dans le catalogue d'exposition, Jean-Hubert Martin fait référence à un éventuel projet d'aménagement du parc et de la possible reconstitution de la fontaine Renaissance. Qu'en est-il aujourd'hui ?*

Le projet a été laissé de côté pendant quelques années, jusqu'à ce que j'effectue une relance en 2005. Auparavant, en 1998, des travaux d'aménagement avaient été effectués dans le bosquet Est par Frédéric Didier, architecte en chef des monuments historiques, chargé du château d'Oiron. Il s'agissait alors de réaliser un grand parterre à la française, qui ne semblait pas vraiment en adéquation avec la construction d'un regard contemporain sur le lieu. En 2005, après l'enclenchement d'un processus administratif, Pascal Cribier, maître d'ouvrage délégué s'est occupé de la refonte du bosquet Est. Sa vision particulière, qui va au-delà d'un simple aménagement du paysage laissait notamment la place à la réalisation possible d'œuvres d'art dans le parc. Un projet d'aménagement des douves était également en cours. Mais un changement de direction du Centre des Monuments Nationaux a suspendu les projets. Sans justification d'aucune sorte, nous avons dû arrêter les travaux d'aménagement.

▪ *Y a-t-il un renouvellement dans la manière dont la collection est présentée au public (En termes de scénographie, de signalétique par exemple) ?*

Non, il n'y a aucun renouvellement dans la présentation de la collection. Ceci est dû au fait que la plupart des œuvres ont été pensées en fonction d'un espace spécifique, il serait donc complètement absurde de les déplacer. Le seul changement qui s'est produit est la disparition du « salon des émigrés ». Ce lieu comportait quatre évocation de peintures : *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, *le Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, *La musique*, d'Henri Matisse et enfin, *La Bohémienne endormie* du Douanier Rousseau, réalisées par André Raffray aux crayons de couleur. Les trois premières œuvres ont été reprises en 2002 ; seul restant le tableau du Douanier Rousseau, ce dernier a été déplacé dans une autre salle. Par contre, les expositions temporaires permettent de montrer d'autres œuvres. Ma volonté est justement l'infiltration de dépôts, qui viennent compléter la présentation des pièces « fixes ». Actuellement l'exposition

Intersections, qui va durer deux mois repose sur une telle infiltration. Elle est aussi un moyen de conjuguer plusieurs événements sur des lieux assez proches, la collégiale Sainte Croix de Loudun, le Centre d'Art la Chapelle Jeanne d'Arc à Thouars et le château d'Oiron, qui a choisi de présenter des œuvres sonores.

▪ *Pourquoi avoir choisi ce lieu en particulier pour abriter ce qui peut constituer un cabinet de curiosités contemporain ?*

L'Etat a entamé des travaux de rénovation du château dans les années 80. A cette époque, l'axe prioritaire du Ministère de la Culture était l'art contemporain, avec la création des Fonds Régionaux d'Art Contemporains (FRAC), la création de centres d'art, et d'outils de soutien aux artistes. Il s'agissait de rendre visible le travail des artistes plasticiens, alors très peu mis en valeur. Parallèlement, en 1984, le château de Rivoli (Castello di Rivoli), construit par les ducs de Savoie et propriété de la Région Piémont, a été confronté au même problème, que va connaître un peu plus tard le château d'Oiron : comment utiliser et aménager un tel espace, après sa rénovation ? L'idée a été alors d'installer une collection d'art contemporain dans ce lieu et de faire intervenir des artistes, tels que Michelangelo Pistoletto, Janis Kounellis ou Mario Merz. Ce projet de réinvestissement d'un espace par une collection d'art contemporain a influencé la vision d'acteurs du monde de l'art en France. En 1987, les travaux de rénovation au château d'Oiron ayant bien progressé, l'état a proposé de réaliser une exposition d'art contemporain, *Meltem*. Cet événement est le déclencheur de la constitution de *Curios & Mirabilia*. La direction de l'architecture et du patrimoine et la Délégation aux arts plastiques ont choisi Jean Hubert Martin pour piloter le projet.

- *De quelle manière la nature telle qu'elle apparaissait dans les cabinets de curiosités (Sous les trois règnes) est présente dans la collection Curios & Mirabilia ?*

La nature n'est pas une trame de constitution de la collection en soi. Elle est effectivement présente dans certaines pièces, mais va plutôt servir de matériau ou de prétexte pour la transmission d'un message. On la retrouve par exemple dans les œuvres d'Hubert Duprat, Gloria Friedman, Giuseppe Penone, Paul Armand-Gette, Pascal Convert, Tomas Grünfeld ou Wolfgang Laib, avec ce grand mur de cire particulièrement odorant en été. Les choix opérés par Jean-Hubert Martin ont été dirigés vers l'intention de constituer une collection, qui évoque le caractère hétéroclite du cabinet de curiosités, tout en dialoguant avec le présent.

- *Et la « corne de Licorne » de James Lee Byars ...*

Ici, on est plus dans une vision mythique ou fantastique de l'animal.

- *Quelles sont les procédures de conservation des œuvres ?*

Elles diffèrent selon la nature des pièces. Nous avons récemment reçu Claude d'Anthenaise, le directeur du musée de la Chasse et de la Nature (Paris). Il a souligné le problème de conservation que posaient des œuvres telles que *Muta* de Giuseppe Penone, réalisée avec des mues de serpent. Lorsque ces dernières ont commencé à s'abîmer, j'ai contacté l'artiste, afin de procéder à un remplacement des exuvies. Je suis entré en relation avec un vivarium installé dans la région, je leur ai expliqué que j'avais besoin de mues avec des dimensions particulières. Ils

m'ont prévenu lorsqu'ils ont ramassé les trois mues nécessaires. J'ai également fait appel à une spécialiste du cuir, afin de procéder à une restauration des fauteuils de John M. Armleder. La pièce de Gloria Friedman pose également un certain nombre de problèmes : le cercle de terre fixé au mur commence à s'effriter par endroit. Les restaurations d'œuvres nécessitent la validation, par le FNAC, du protocole envisagé par le restaurateur sollicité. Une fois le travail effectué, le restaurateur et l'équipe du château rédigent un rapport de conservation archivé au château et à Oiron. Autre exemple, plusieurs verres de la pièce de Raoul Marec ont été cassés. Nous n'arrivions pas à retrouver la même forme de verre, nous avons donc acheté cent-cinquante nouvelles pièces. Comme l'artiste a demandé à chaque habitant de dessiner ses initiales sur un calque, nous pourrons les faire graver à l'identique.

▪ *Des ateliers sont-ils prévus pour le public, comme les scolaires par exemple ?*

Oui, des ateliers sont programmés toute l'année ; par exemple, « corps en morceaux » propose aux élèves de constituer leurs propres personnages, en assemblant des matériaux de récupération ; « Mouvement » consiste à reprendre les réactions en chaîne de la vidéo de Fischli et Weiss, *Der lauf der dinge*, puis d'associer des objets, dont les connexions produisent une série d'événements ; Enfin « Monstres imaginaires » donne lieu à la production d'une créature fantastique, dont l'histoire doit être inventée à partir de croquis effectués dans le château.

- *En règle générale, quelles sont les réactions du public face à la collection ?*

Tout d'abord, il n'y a pas qu'un seul public. Nous avons fait faire une étude d'une certaine ampleur, il y a quatre ou cinq ans afin de mesurer la satisfaction des visiteurs. En moyenne, une personne qui visite un musée passe 1h20 à l'intérieur de ce lieu, alors qu'au château d'Oiron, elle reste 2h30 ; ce qui prouve son réel intérêt pour la collection. Les réactions sont très tranchées, soit le visiteur apprécie vraiment la découverte de ce lieu, soit il déteste, pour diverses raisons : l'incompréhension de l'art contemporain, le caractère « subversif » qu'il ressent face à certaines œuvres. D'autres très conservateurs ne comprennent pas qu'un lieu comme celui-ci comporte une collection d'œuvres d'art contemporain. Mais ce qui le plus notable, c'est que la très grande majorité de nos visiteurs, qu'ils soient ou non avertis en art contemporain, déclarent avoir particulièrement appréciés leur visite. Les livres d'or en témoignent.

- *Pensez-vous qu'une telle vision de l'art contemporain, qui passe par la forme du cabinet de curiosités soit représentative d'une tendance de la création plasticienne aujourd'hui, orienté vers un retour à l'objet ?*

Je ne crois pas que la notion d'objet ai jamais vraiment disparue des préoccupations des artistes. Ils restent peu ou prou confrontés à une matérialisation, fut-elle celle du vide, comme l'a montré l'exposition au musée national d'art moderne il y a deux ans. Certes la liberté aujourd'hui est quasi-totale pour les artistes, qui recourent aux formes et aux supports les plus divers. L'art contemporain, depuis les années 60, est le champ de tous les possibles, certains artistes n'ont jamais cessé de penser leur travail en terme de cabinets, Joseph Beuys, Dieter Roth, Christian Boltanski par exemple ont souvent utilisé des vitrines. Certains ont aussi pensé leur œuvre comme sorte de

Gesamtkunstwerk...Ce qui a peut-être changé ces dernières années est dû à l'influence sourde du marché et de ses opérateurs, galeries, collectionneurs, qui ont besoin de s'appuyer sur de la marchandise pour subsister. De là cette tendance à la production de biens échangeables, produits et reproduits selon des modes comparables à ceux de l'industrie. La vision perceptible dans la collection du château est avant tout une vision fondée sur un projet artistique, esthétique, voire philosophique, où le dialogue entre l'histoire des arts et le présent de la création plastique parvient à une réalisation visuelle. La collection ne relève pas du simple désir d'accumulation d'objets.

▪ *Dans la collection, il y a la présence d'un cabinet d'histoire naturelle, imaginé par Paul Armand Gette, qui a collecté divers éléments naturels autour du château d'Oiron, est-ce-que des ateliers d'herborisation ou de dialogue particulier entre cette pièce et le public sont organisés ou même envisagés ?*

A ce jour, nous n'avons pas introduit de tels ateliers, faute de disposer de compétences propres à les mener. Néanmoins, ce type de préoccupations est présent. Ainsi, depuis trois ans, nous avons mis en œuvre avec Laurent Duthion, artiste travaillant, pour dire rapidement les choses, à la croisée entre art et science, un projet appelé « Tutti Frutti » traduisant une expérience de « drôle d'histoire naturelle ». Il s'agit d'une expérience de polyclonage : des greffes de différentes espèces fruitières ont été opérées sur des troncs communs. Ainsi, sur le même arbre, poussent des prunes rouges et blanches, des pêches, des mirabelles...50 arbres sont en train de pousser et donneront naissance à un jardin « merveilleux ». Nous avons organisé des ateliers de lycéens autour de cette singulière expérience, avec l'artiste.

Annexe 2

Entretien avec Emmanuelle Dupont,
« Peintre et sculpteur à l'aiguille », le 15 novembre 2009.

« Le fil et l'aiguille sont pour moi des outils de travail, comme le sont le burin et le maillet pour le sculpteur. Ils permettent de structurer la broderie, qui devient progressivement un décor. »

▪ *Que représente exactement l'appellation « peintre et sculpteur à l'aiguille » pour vous ?*

D'abord, cette appellation montre que ma démarche de brodeuse est plus artistique. Le fil et l'aiguille sont pour moi des outils de travail, comme le sont le burin et le maillet pour le sculpteur. Ils permettent de structurer la broderie, qui devient progressivement un décor. J'utilise également les points traditionnels de la broderie pour donner un volume, une forme au textile. Cette façon de procéder m'offre la possibilité de retranscrire des détails particuliers, microscopiques de végétaux ou d'animaux. J'utilise la macrophotographie, qui me permet d'obtenir un focus sur les microcosmes et de les transposer en broderie. Par exemple, le cœur d'une pâquerette comporte des centaines de minuscules sphères jaunes, qu'on ne distingue pas forcément à l'œil nu. Les microstructures du végétal apparaissent alors comme des éléments hybrides ; quand on regarde vers l'extérieur ou même vers l'intérieur d'une de mes pièces, on ne sait pas trop ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Mes œuvres jouent donc sur l'écart entre la réalité et les faux-semblants.

▪ *D'où vous vient cette inspiration, tournée vers un univers plutôt fantasmagorique ?*

Ce que je recherche avant tout dans le végétal et l'animal ou plus largement, au sein du "vivant", c'est les formes de mimétisme, adoptées par les phasmes, ou par certaines orchidées, pour assurer leur pollinisation. Ce mimétisme assure la protection, la dissimulation et la survie des espèces. J'utilise donc des graines, des épines que j'intègre à mes broderies et qui deviennent des éléments à part entière. Je ramasse des choses dans la nature et je chine également des objets dans les brocantes et chez les entomologistes, où je récupère des insectes abimés. Tout cela me permet d'aller vers une hybridation de l'animal et du végétal. Par exemple, je viens de créer un triptyque qui mêle l'orchidée à la méduse, en rapport avec le mythe des trois gorgones, Sthéno, Euryale et la plus célèbre de toutes, Méduse. Les cheveux de cette dernière sont constitués de serpent. J'ai donc utilisé une mue de serpent dans la fabrication d'une des pièces.

▪ *Quel(s) message(s) souhaitez-vous véhiculer à travers l'association étonnante de véritables éléments naturels au textile ?*

Je souhaite donner la même impression que lorsqu'on regarde une orchidée ou un phasme : la création d'un doute entre ce qui est vrai et ce qui est faux. Pour l'instant, je travaille surtout sur le végétal et l'animal, mais j'aimerais aller vers l'humain, en utilisant par exemple des cheveux, comme je l'ai fait pour l'orchidée-méduse. J'ai également trouvé des têtes de poupées, simplement moulées, elles ne sont même pas peintes. J'en ai un carton entier pour de futurs projets.

▪ *La diversité de votre production n'est pas sans rappeler le cabinet de curiosités, où les éléments naturels côtoyaient justement des objets fabriqués par l'homme (Servant d'ailleurs parfois de leurres). Vos pièces pourraient-elles constituer un « cabinet de curiosités moderne », renfermant des créatures extraordinaires ?*

Dans la mesure où le cabinet de curiosités est un lieu qui renferme la collecte d'objets naturels des trois grands règnes de la nature, je dirais que mon travail possède un rapport direct avec celui-ci, puisqu'il s'agit de recréer des formes hybrides de végétaux et d'animaux. Cette idée d'utiliser le végétal m'est venue pendant mes études, pour mon projet personnel de DMA (Diplôme des Métiers d'Art) en broderie. J'ai d'abord commencé à broder à plat, sur un tambour, en essayant de reproduire des textures végétales à l'aide de points de broderie. Puis, au fur et à mesure, mes broderies prenaient de plus en plus de volume, elles devenaient de inquiétantes, jusqu'à sortir complètement de leur support et acquérir leur autonomie propre. J'ai présenté ces petites sculptures dans des boîtes d'entomologistes, entièrement tapissées de noir. Mes fleurs étaient épinglées à l'intérieur, comme des spécimens précieux.

▪ *Votre façon de mettre en scène votre travail (Lors d'expositions plus particulièrement) est tout-à-fait originale, en parfaite adéquation avec l'univers véhiculé par chaque objet produit. Les globes en verre utilisés pour présenter certaines de vos pièces, telles que Phalaenopsis, (œuvre pour laquelle vous avez obtenu le prix Liliane Bettencourt en 2008), font penser aux « globes de mariées », dans lesquels les femmes conservaient des souvenirs liés à leur mariage, en particulier leur couronne en fleurs d'oranger. Quel sens produisent ces globes de verre selon vous ?*

Au départ, l'utilisation des globes de verre n'était pas vraiment en rapport avec les cabinets de curiosités. J'ai présenté des "Algues", pour l'exposition *Paris à la mer*, aux Ateliers, dans le XII^{ème} arrondissement. Je voulais donner l'impression de fleurs en mouvement sous l'eau, des petites bulles d'air qui remontent à la surface ; le globe était donc un bon moyen de créer cette transparence et ce flottement. Des lianes remontaient vers le haut du globe, comme les plantes aquatiques, qui s'étirent toujours vers la surface de l'eau, à l'inverse des plantes terrestres, dont les racines s'enfoncent dans le sol alors que la tige, les bourgeons et les fleurs s'allongent vers le ciel. En référence à l'éclairage phosphorescent de certaines espèces des abysses, par exemple, j'ai utilisé de la fibre optique et de la silicone, afin de recréer l'effet gélatineux du corps des invertébrés marins. Sur le socle de mon Orchidée-méduse, j'ai ajouté un miroir, qui permet de donner une vision inversée de la fleur, comme un reflet ; mais aussi, qui fait référence au mythe de la Gorgone, qu'on ne peut regarder dans les yeux sans être changer en pierre. Ce simple élément permet donc de mettre en avant cette dualité et de créer l'ambigüité du danger, provoqué par le reflet, l'image de la fleur.

▪ *Quel type de matière utilisez-vous pour la réalisation de vos pièces ?*

Je privilégie les matières naturelles, comme le voile de coton ou la mousseline de soie. La structuration de la mousseline de soie est presque invisible, on ne voit pas apparaître la chaîne et la trame qui caractérise la fabrication des tissus. La mousseline de soie se teint très bien. Pour *Phalaenopsis*, j'ai travaillé sur un tambour pour chaque aile ou pétale. J'ai utilisé le point de feston, qui créé des petits nœuds tout autour du dessin. Je l'ai ensuite teint, en donnant des variations et des contrastes de couleurs, avant de découper le motif. J'ai enduit les différentes ailes avec un apprêt très utilisé par les modistes, un mélange de sucre et d'eau, puis j'ai assemblé chacun des éléments. J'utilise parfois des dentelles existantes, qui sont retravaillées, brodées ou disloquées. Lorsque

j'emploi des matières synthétiques, que ce soit des matières textiles, comme le polyester ou d'autres matériaux, tels que le verre, la silicone, c'est toujours pour leurs qualités intrinsèques. Pour mes "Algues", j'ai injecté de la silicone à travers de la maille tubulaire. Des morceaux de silicone sont alors sortis des mailles, donnant l'impression de petites bulles qui perlent à la surface. La silicone permettait donc de créer des effets organiques. Pour la fabrication de ce qu'on appelle l'ombrelle de la méduse de mon Orchidée-méduse, qui est le corps gélatineux de l'animal, j'ai utilisé une technique de thermoformage du polyester. Le tissu est tendu autour d'un moule, dont il prend la forme. Cette technique de thermoformage ou de teinture à réserve par ligature fait référence à des procédés ancestraux, comme le shibori, au Japon. J'ai également brodé l'ombrelle de fils phosphorescents ; cela paraît peut-être anecdotique, mais pour moi, c'est important, ça complète le sens de la sculpture.

▪ *Les végétaux et insectes associés aux tissus et broderies doivent-ils être traités pour pouvoir conserver leur forme et leurs couleurs ? On ressent l'idée de fragilité et d'éphémère face à vos pièces. Pouvez-vous nous en dire plus ?*

Les insectes que je trouve moi-même dans la nature sont nettoyés de façon naturelle, par les fourmis. Pour les autres insectes que je trouve chez les entomologistes, je gratte l'intérieur, la chair séchée, jusqu'à vider complètement la carapace et j'applique une couche de vernis à ongle, pour assainir l'intérieur et avoir une finition propre. Pour les ailes de papillon, par exemple, j'enduis la mousseline de soie d'un vernis colle, j'y applique la pièce et je l'enduis de nouveau de vernis, pour la protéger. L'aile est alors moins fragile et garde sa souplesse ; ce qui me permet de broder dessus.

▪ *Vous mélangez de façon très habile divers fragments de nature, avec des éléments réels (Morceaux d'insectes, épines etc..) et des éléments qui mêlent plusieurs formes existant dans la nature. Est-ce-que vous vous documentez auparavant, en observant des spécimens directement « sur le motif », en lisant des ouvrages spécialisés ou même en prenant contact avec des scientifiques, pour réaliser vos objets (Ex. Méduse-orchidée : la forme évoque parfaitement le mélange entre ces deux spécimens) ?*

Pour répondre à votre question, je me documente effectivement mais cela fait partie de mes "lectures de chevet" disons... Je ne vais pas forcément aller faire des recherches d'images pour la réalisation d'une œuvre ; cette œuvre est conçue avec des images que j'ai dans la tête, des choses que j'ai observées dans la nature, des reportages que j'ai vus... ces images font partie de mon inconscient et ressortent spontanément quand j'ai une idée de sculpture. Après je vais aller chercher plus des gros plans de texture pour essayer d'élaborer de nouveaux effets de matière en textile.

▪ *Parlez-moi de votre « Recueil de plantes chimériques », présenté sous la forme d'un herbier. Est-ce une manière originale de conserver une trace cohérente de l'ensemble de vos travaux ?*

Cet herbier représentait en quelque sorte la partie théorique de mes études, puisque nous devions effectuer des recherches autour du choix de notre projet. C'est donc un herbier avec des images de mes Plantes-chimères ; certains végétaux existants sont trafiqués, donnant une sensation d'étrangeté. Cette impression est renforcée par le choix du noir et blanc pour les images. Je me suis inspirée des photographes Joan Fontcuberta et Karl Blossfeldt. Joan Fontcuberta est un photographe catalan. Il a produit beaucoup d'images de chimères, prises

dans un milieu naturel, mais qui sont en réalité des trucages. J'ai donné ma propre version d'une de ses photographies, que je me suis réappropriée. On y voit une tige de rosier sur laquelle les épines ont été arrachées et ensuite "replantées" dans la tige, mais dans l'autre sens. Les images de Karl Blossfeldt sont plus classiques, mais la façon dont il cadre et place le végétal donne la sensation de plantes animées, comme de véritables êtres à part entière.

▪ *Votre travail est difficilement « classable » dans une catégorie. On a l'impression que vous vous positionnez à la fois sur le terrain des arts plastiques et des arts appliqués, faisant naître un accord intéressant entre la broderie et la sculpture.*

Je suis obligée d'effectuer une scission entre mon travail de broderie, au sens classique du terme et mon travail en art contemporain. L'art textile est très peu reconnu en France, il l'a été pendant une courte période, au XX^{ème} siècle, lorsque de grands artistes comme Joan Miró ou Pablo Picasso ont créé des "cartons", maquettes à l'échelle 1, pour la reproduction de dessins sur des tapisseries. Les tapisseries sont faites sur des métiers à tisser, avec des fils tendus, verticaux et horizontaux qui créent des chaînes de trame. C'est à ma connaissance la seule technique qui ait été utilisée par des artistes de l'art moderne. Jean Lurçat a aussi contribué à la réhabilitation de la tapisserie, en la modernisant. La broderie reste prisonnière de l'image peu glorieuse de l'ouvrage de dame. La haute couture possède une place prédominante dans l'univers de l'art textile et laisse peu de place aux autres techniques de travail du fil, qu'elles soient artisanales ou artistiques. C'est complètement différent dans les pays anglo-saxons, où l'art textile est véritablement reconnu. Je fais partie du groupe *Les Exploratrices*, nous organisons une exposition chaque année dans une salle que nous louons pour l'occasion à Paris. Nous cherchons à faire bouger les choses, à changer le regard sur l'art textile, qui ne doit pas forcément avoir une fonction, mais peut simplement être un objet d'art, une sculpture.

Annexe 3

Entretien avec Marie-Dominique Wandhammer,
Directrice du Musée Zoologique de Strasbourg,
22 octobre 2009.

« Il existe plusieurs types de produits pour conserver les animaux entiers : l'alcool, le formol et un mélange de glycérine et d'alcool. Ce dernier permet de conserver plus longtemps les couleurs de l'animal. Au musée, la conservation des animaux se fait dans un alcool à 70 %. On peut donc travailler avec les différents animaux, les disséquer, car l'alcool ne durcit pas les tissus. Cela permet donc une conservation scientifique optimale du spécimen. »

▪ *Pouvez-vous me parler de votre parcours professionnel ?*

J'ai fait une thèse en physiologie animale et plus particulièrement sur l'endocrinologie (Etude des hormones). En même temps, je m'intéressais de près au droit et au social. J'ai ensuite intégré la cellule d'information et d'orientation de l'université Louis Pasteur où je m'occupais plus spécialement de docteur en troisième cycle. Comme j'étais soutien de famille, il me fallait rapidement trouver du travail. J'ai donc enseigné quelques temps en collèges et en lycées ; mais cette expérience n'a pas du tout été concluante, je trouvais qu'il y avait vraiment un manque de communication entre les différents professeurs. Je devais obtenir par la suite un poste au CNRS, mais je suis finalement entrée au musée Zoologique de Strasbourg, en tant qu'assistante.

▪ *Parlez-moi de la conservation des spécimens en alcool ; est-ce une technique qui permet une préservation optimale du volume et des couleurs des différents animaux ?*

Il existe plusieurs types de produits pour conserver les animaux entiers : l'alcool, le formol et un mélange de glycérine et d'alcool. Ce dernier permet de conserver plus longtemps les couleurs de l'animal. Au musée, la conservation des animaux se fait dans un alcool à 70 %. On peut donc travailler avec les différents animaux, les disséquer, car l'alcool ne durcit pas les tissus. Cela permet donc une conservation scientifique optimale du spécimen. La dégradation dépend de la constitution du corps de l'animal. Les écailles s'abîment plus facilement, par exemple, car elles sont très fragiles.

▪ *D'où proviennent les collections d'animaux naturalisés que vous possédez au musée ? La restauration de certaines pièces est-elle parfois nécessaire ? Dans ce cas, est-elle effectuée par un taxidermiste attaché au musée ?*

Les collections d'animaux naturalisés viennent essentiellement du rachat des collections du Cabinet d'Histoire Naturelle de Jean Hermann (1738-1800), par la ville de Strasbourg. De 1870 à 1918, les manques de certaines espèces ont été efficacement comblés, par l'acquisition de nombreux spécimens d'animaux naturalisés, surtout des animaux à sec (Insectes et coquilles). La ville de Strasbourg est propriétaire des collections ; vers 1818, elles sont prêtées à l'université, avec en contrepartie, la demande de l'ouverture au public d'un muséum d'histoire naturelle. Le musée porte le label « Musée de France ». Il est donc soumis à un certain nombre de règles, notamment concernant les acquisitions et la restauration des pièces. Des dossiers sont présentés lors de commissions acquisition ou restauration, pour mesurer la pertinence des projets,

donner un aval quant à l'intégration des pièces en collections « Musée de France » et attribuer des subventions. Les taxidermistes attachés aux différents musées ne sont pas autorisés à pratiquer la restauration des animaux naturalisés, ce sont des experts agréés par l'état qui restaurent les pièces, si cette remise en état est jugée nécessaire.

▪ *La collection des Invertébrés marins de Léopold et Rudolf Blaschka, acquise en 1890 par Alexander Goette constituait-elle un outil pédagogique, d'observation et d'apprentissage de la nature ?*

Alexander Goette était un professeur d'embryologie et d'anatomie comparée. La plupart des modèles en verre des Blaschka que nous possédons au musée illustrent des phases de développement, ainsi que des dissections d'animaux. On suppose donc qu'Alexander Goette a commandé ces pièces en verre afin de les utiliser pour l'enseignement et de répondre à certaines de ses préoccupations de professeur.

▪ *Cinquante-huit modèles ont été commandés par Alexander Goette et le musée en possède aujourd'hui cinquante-trois. Savez-vous ce que sont devenues les pièces manquantes ?*

Elles ont certainement été cassées.

▪ *Les pièces des Blaschka semblent extrêmement fragiles, il est donc étonnant de voir qu'elles soient encore en si bon état. Lorsque vous avez prêté plusieurs*

modèles au musée d'Unterlinden (Colmar), pour l'exposition Merveilles de verre en Alsace, de quelle manière avez-vous procédé pour garder chaque pièce intacte ?

Nous avons fait appel à un transporteur spécialisé dans les œuvres d'art. A l'aller, les pièces ont toutes été conditionnées dans des caisses garnies de mousse, afin d'absorber les chocs et d'éviter les frottements. Au retour, les choses se sont un peu compliquées, puisqu'il a fallu que nous placions nous-mêmes les pièces dans les caisses. Le problème des éléments en verre des Blaschka, c'est qu'il y a beaucoup de petites pièces collées et qu'elles risquent de se détacher au moindre choc. Les modèles sont montés morceaux par morceaux. Le souci se posait particulièrement pour les modèles de radiolaires (Comportant un noyau et ce qu'on appelle des pseudopodes rayonnants tout autour. Ils forment des filets de verre extrêmement fins), car les autres pièces se manipulent facilement à la main. Je me suis donc servie d'un hameçon monté sur un fil de pêche, pour les sortir des vitrines et les remettre en caisse ; puis j'ai utilisé de longues tiges en fer employées habituellement par les fleuristes, pour stabiliser les radiolaires sur la mousse à l'intérieur de la caisse. Ces pièces étaient normalement soclées, mais il a fallu les exposer sans ces supports en plexiglas (Qui ne sont pas les socles d'origine), car ils ôtaient vraiment toute la subtilité des différentes pièces. Il est rare que les modèles en verre des Blaschka soient prêtés, à cause de leur fragilité. J'ai été récemment contactée par le musée océanographique de Monaco, pour un nouveau prêt. Certaines pièces à plat seront certainement prêtées, mais les modèles de méduse ne le seront pas ; ils sont montés sur un socle et tenus par une tige en fer, il y a donc pas mal de risque que la pièce bouge pendant le transport et soit cassée.

▪ *Léopold et Rudolf Blaschka s'appuyaient-ils sur des espèces vivantes pour confectionner leurs modèles en verre ?*

Au départ, ils se sont inspirés des dessins d'Ernst Haeckel ; puis, par la suite, ils ont visiblement commandé des espèces vivantes à la station de Naples. Ils possédaient apparemment un aquarium marin. Ces modèles leur permettaient certainement d'appréhender au mieux chaque volume différent.

▪ *Existe-t-il encore une trace des catalogues de vente des Blaschka ?*

Oui, bien sûr, les catalogues de vente ont été répertoriés et ils existent encore. Il y a également une trace de la photocopie du bon de livraison signé par Johann Ludwig Döderlein, alors professeur à Strasbourg.

▪ *La collection de plantes en verre et de modèles agrandis de coupes de fleurs qui se trouve à l'université d'Harvard a-t-elle été acquise dans le même but pédagogique que les invertébrés marins ?*

A l'époque où les fleurs en verre ont été commandées, l'université envoyait ses étudiants américains pour étudier les modèles zoologiques en Europe. Les modèles de fleurs ont donc été acquis afin d'éviter aux étudiants d'aller en Europe et de pouvoir observer les espèces sur place. Les Blaschka ont commencé par la création de fleurs. D'ailleurs, le prince Camille de Rohan avait autorisé Léopold Blaschka, le père, à aller dans ses serres pour étudier les orchidées.

▪ *Pouvez-vous me parler de Jérôme Auzoux, qui a mis au point, à partir de 1822, un procédé de fabrication de modèles anatomiques et zoologiques appelé la « pâte Auzoux » ? Ces modèles étaient-ils également utilisés dans un cadre universitaire ?*

Jérôme Auzoux était un médecin anatomiste. Ces premières réalisations, des modèles d'écorchés, s'accordent donc parfaitement à sa vocation. Il a commencé par des organes humains, puis s'est ensuite intéressé aux modèles zoologiques. La technique Auzoux est un procédé vraiment particulier à base de papier, qui nécessite un moule. Une usine, avec plusieurs ouvriers a été mise en place pour la création des pièces en « pâte Auzoux ». Elle fournissait les musées, les universités et recevait de très nombreuses commandes. La technique Auzoux s'est ensuite perdue. Jérôme Auzoux n'ayant pas de descendance, la méthode de fabrication n'a pu être transmise. C'est exactement la même chose pour la confection des pièces en verre des Blaschka, qui après la mort du fils Rudolf, s'est arrêtée.

▪ *L'exposition Mer d'huile d'Yves Chaudouët présentée actuellement au musée semble être en quelque sorte un écho contemporain de réalisations comme celles des Blaschka, d'autant plus qu'elle utilise le même matériau. On assiste de plus en plus, à l'introduction d'expositions d'art et parfois même d'artisanat, dans les musées d'histoire naturelle. Pensez-vous qu'actuellement, le savoir-faire d'artistes ou d'artisans puisse entraîner une meilleure connaissance de la nature ?*

Je ne pense pas que l'art soit un outil de connaissance de la nature ; par contre, je crois vraiment que c'est une façon de stimuler la curiosité, de créer l'envie d'aller vers la nature et d'en connaître plus sur elle. C'est une façon de faire se rencontrer deux monde totalement différents. Les passionnés de science prennent contact avec un univers qui leur est inconnu, l'art et peut-être qu'ils auront envie de s'y intéresser de plus près et vice et versa. Yves Chaudouët présente une exposition, dont les pièces ont été réalisées avec des verriers du CIAV de Meisenthal. Au départ, c'était un projet qui tournait autour des « affreux », ces poissons qui vivent dans les abysses. Cette installation a déjà été exposée dans la hall verrière du CIAV, ainsi qu'au château d'Oiron. Le dispositif est très

particulier, puisqu'il s'agit de recréer ou de donner la sensation d'immersion dans un fond marin, où évoluent méduses et étoiles de mer. Le projet peut donc stimuler l'envie d'en connaître plus sur les espèces qui habitent les mers et les océans.

Annexe 4

L'École de Nancy à Paris

Préface du Catalogue de l'Exposition lorraine des arts du décor, ouverte au pavillon Marsan, du 1^{er} mars au 1^{er} avril 1903

Texte extrait des *Écrits pour l'art*,
« Floriculture, Art Décoratifs, Notices d'exposition (1884-1889) »

Ce texte formule de manière claire, le programme de l'École de Nancy, en affirmant la nécessité de renouveler l'ornement par une observation attentive de la nature, notamment en prenant appui sur la manière dont s'articulent les différentes parties de la plante.

Le nom d'*École de Nancy* sert à désigner le groupe des industries artistiques de l'est de la France et les tendances qui les caractérisent.

Plus particulièrement, c'est aussi une association d'initiative privée, une alliance provinciale des métiers d'art. Elle a son siège à Nancy et se propose de développer en Lorraine la prospérité des industries manuelles artistiques. Dès que ses ressources le lui permettront, l'École de Nancy entend donner un enseignement professionnel, des cours d'application directe à tous les métiers relevant du dessin. Elle a ouvert des conférences d'études, des expositions de travaux d'art. Elle n'attend que les moyens de fonder à Nancy un musée spécial à son œuvre, à l'éducation des ouvriers d'art et du public, une sorte de conservatoire de ses ouvrages de maîtrise, de ses modèles, de sa tradition.

L'École de Nancy, en effet – et c'est là ce qui la distingue heureusement des groupements qui forment habituellement avec plus ou moins de cohérence les salons d'art – prétend posséder et mettre en pratique certains principes qui lui sont propres. Elle les a soigneusement formulés, bien qu'elle laisse à ses sociétaires une indépendance absolue dans les applications particulières.

Il subsiste néanmoins, entre ces artistes, sans compter l'air de famille lorrain, assez de liens pour rendre intéressante leur tentative d'exposition collective. D'abord ils invoquent le principe supérieur de *l'unité de l'art*, puisque des peintres tels que Prouvé s'y rencontrent avec des industriels, et que Prouvé lui-même pratique à la fois le grand décor mural humanitaire, la statuaire vibrante, passionnée, et le bibelot d'art. Ils se rattachent d'ailleurs plus ou moins tous à une esthétique forte et sûre, dont la démonstration a été mise de bonne heure en évidence à Nancy, et pratiquée non sans succès depuis un quart de siècle.

Les jeunes gens en ont éprouvé à leur tour toute la valeur pratique et se rattachent volontiers, dans une action libre, à un mode rationnel de conception et aux formules stylistes qui proviennent d'une même méthode de composition. Celle-ci n'est, d'ailleurs, qu'un héritage national dans notre pays, amoureux avant tout de clarté, de logique : construction logique en effet, saine, stable, **tenant compte des qualités propres à chacun des matériaux employés, et d'une destination nette et bien définie, en vue d'une commodité et d'une durée parfaite.**

Mais, le point capital, c'est que la charpente solide de son meuble, l'architecture de son vase, et leur précise destination, Nancy a prétendu les vêtir à sa guise d'une ornementation personnelle. Renonçant tout à coup à jouir en paix des bénéfices de l'imitation, nos décorateurs, nos faïenciers, verriers, émailleurs, ébénistes, orfèvres, peaussiers, marqueteurs, sculpteurs lorrains, se sont successivement, depuis trente ans, affranchis bon gré mal gré de l'imitation des styles anciens par un **principe nouveau, celui de l'observation scientifique des modèles vivants.** On a donc étudié à la fois en naturaliste, en décorateur et en industriel les vêtements colorés qui, dans la nature, enveloppent tous les êtres en raison d'utilités propres à chacun. On en a déduit, au bénéfice de nos demeures, des effets neufs, en accord avec les immenses harmonies ambiantes. **La fréquentation de la plante ne s'est pas arrêtée aux élégantes stylisations qui, vers la fin du dix-neuvième siècle, semblaient ne récolter parmi la nature que pour faire hommage aux formules du seizième siècle.**

De la flore lorraine, nous avons tiré des applications à nos métiers. **Nous avons cherché à déduire de la nature des méthodes, les éléments et le caractère propre à créer un style moderne d'ornementation**, un revêtement coloré du plastique pour les objets et les usages modernes.

Nous ne prétendons certes pas avoir réussi ; au moins aurons-nous essayé de mettre en évidence, par ce temps de confusion, les principes qui distinguent des autres tentatives récentes notre **style français logique et directement inspiré de la documentation naturelle**.

Ce mode, selon le bon sens, selon la tradition et la nature, a des avantages sensibles. **Il rend au compositeur d'ornements, à l'ouvrier d'art, la clef de ces musées libre du décor vivant, la flore, la faune, confisquées par les académies**. Au lieu de s'en référer péniblement à des modèles anciens qui ne sont trop souvent que des copies de copies, des altérations de géniales adaptations faites par les maîtres d'autrefois d'après des types naturels, **le modeleur d'art va droit à la vraie et vive acanthe, ou revient au pissenlit des imagiers du quatorzième siècle**.

La peine lamentable d'inventer dans le vide, de faire, d'une grève lavée, surgir la fleur de l'imagination, fait alors place à un amoureux entrain parmi la surabondance des thèmes inspireurs.

Ces richesses de documentation, cette chaleur d'excitation poétique nécessaire à la composition décorative, l'artiste assembleur de la ligne et du coloris ne les épuisera jamais. Chaque espèce de plante possède son style ornemental ; chaque époque qui a tenté de se l'approprier y a mêlé involontairement quelque-chose d'elle-même. On sait à présent à quel point le sens de notre Michelet fut divinatoire de l'art d'un Lalique, lorsqu'il conseillait aux joailliers de son temps l'adaptation des parures de l'insecte à nos arts somptuaires. De même, **peut-on imaginer un mode d'ornementation plus souple et mieux indiqué pour le mobilier, pour les membrures et assemblages de bois, que la végétation même des ligneux, le mode de croissance par jets annelés et cannelés ou par étages architecturaux**, et ces incidents décoratifs amenés sans effort, le bourgeon, la corolle, le fruit, l'oiseau, la figure humaine ?

Tel est, en résumé, le style naturaliste contemporain, qui s'inspire des formes d'art naturelles pour en décorer les constructions établies d'après la destination et le sens commun. Ce mode a d'ailleurs rencontré moins de résistance que d'émulation à le suivre, sans compter l'adhésion raisonnée des esprits les plus sûrs...

E. Gallé

Annexe 5

Entretien avec Valérie Thomas,
Conservateur du Musée de l'École de Nancy
2 février 2010

« La nature constitue un répertoire inédit qui va aider les artistes à trouver des formes nouvelles. A l'époque, Nancy est la capitale de l'horticulture, on cherche à créer de nouvelles variétés, à travers les hybridations. C'est de cette manière, que la Berce du Caucase, qui ne pousse pas du tout dans la région est importée à Nancy et dans ses environs. Cette émulation fait donc naître une plus grande curiosité pour la nature, dans un but décoratif. »

▪ *Emile Gallé allie sa passion de la botanique à sa production artistique. Plusieurs textes (provenant notamment du livre Emile Gallé L'amour de la Fleur. Les écrits horticoles et botaniques du maître de l'Art nouveau, « Anomalies dans les Gentianées, une rage monstrueuse de Gentiana Campestris L. », extrait des Mémoires de l'Académie Stanislas et « Orchidées Lorraine formes nouvelles et polymorphisme », extrait du Compte-rendu du Congrès international de Botanique à l'Exposition universelle de 1900) montrent que Gallé s'intéresse particulièrement aux anomalies végétales et aux nouvelles espèces produites de façon naturelle, est-ce qu'il faisait apparaître ces "anomalies", comme motif de ses objets décoratifs ?*

Pas à ma connaissance. Le décor constitue quelque chose de symbolique. Pour moi, Gallé savait établir à certains moments, une séparation entre sa production d'artiste et sa passion de botaniste. S'il on regarde par exemple son grand intérêt pour les orchidées, qu'il étudie de façon attentive ; paradoxalement, ce n'est pas

l'espèce la plus reproduite sur les objets qu'il conçoit. Les ancolies, les ombelles sont beaucoup plus présentes dans la production artistique d'Émile Gallé. La nature est une source de décor, destinée à produire une adéquation entre le motif et la structure. A la fin de sa vie, Gallé acquiert une certaine maturité : la fleur est non seulement un ornement, mais ses caractéristiques intègrent la forme de l'objet. Par exemple, la base du *Vase aux ancolies* (1902) reproduit les éperons courbés des pétales de la fleur de cette espèce. La différence notable avec la production ancienne, qui empruntait également parfois les formes naturelles, c'est que Gallé n'hésite pas à montrer une nature en dégénérescence. C'est à mon sens, son appétit pour la science, qui le fait s'intéresser à cet aspect. Il cherche à montrer la nature en profondeur, à en faire apparaître les cycles. La *Coupe Simon* (1901) comporte des motifs de roses en bourgeon, de roses écloses et on voit sur le devant, une rose en train de perdre ses pétales. Gallé a mis au point la technique de la patine, qui permettait de donner un aspect vieilli, métallescent aux pièces et de montrer la fin du cycle des plantes, les feuilles et fleurs en train de se recroqueviller, de sécher. Gallé va également traiter le nénuphar comme motif, alors que c'est une plante qui sort des étangs, qui provient en quelque sorte des eaux troubles, donc peu utilisée habituellement.

▪ *Est-ce que d'autres acteurs de l'École de Nancy, à l'instar d'Émile Gallé se sont intéressés de près aux disciplines de l'histoire naturelle, comme l'entomologie, la botanique etc..., c'est-à-dire à l'aspect scientifique de la nature, sensé les diriger dans leur production ?*

Ils s'y sont tous intéressés de façon générale, mais c'est un intérêt qui reste en surface. Il n'y avait pas de la part des autres créateurs de l'École de Nancy, une volonté d'aller plus loin que cela, d'acquérir, à la manière d'Émile Gallé des connaissances scientifiques extrêmement pointues sur le monde végétal. Eugène Vallin utilise par exemple l'ombelle dans sa production de meubles. Il l'emploie

d'abord de façon très réaliste, puis il la fait ensuite progressivement disparaître, jusqu'à en conserver seulement la structure. La nature constitue un répertoire inédit qui va aider les artistes à trouver des formes nouvelles. A l'époque, Nancy est la capitale de l'horticulture, on cherche à créer de nouvelles variétés, à travers les hybridations. C'est de cette manière, que la Berce du Caucase, qui ne pousse pas du tout dans la région est importée à Nancy et dans ses environs. Cette émulation fait donc naître une plus grande curiosité pour la nature, dans un but décoratif.

▪ *Dans les considérations de l'École de Nancy, l'ornement représente-t'il un organisme qui croît et se développe, à la manière des végétaux qu'il figure ? Ex : la Lampe-flambeau Magnolia (Daum et Majorelle), la Coupe Simon (Qui représente plusieurs stades de floraison de la rose : bourgeon, fleur pleinement éclose etc...)*

Oui. Les pièces qui traduisent la croissance sont verticales, surtout les pièces en verre. Elles possèdent parfois des racines, comme la *Lampe aux ombelles* (Vers 1902) d'Émile Gallé, dont les feuilles de la plante font office de racines. Lorsqu'on observe le *Bureau aux ombelles* (1902) et la *Banquette-bibliothèque Kronberg* (1902) d'Eugène Vallin, on voit des plantes sculptées sur les montants des meubles. L'ombelle est un végétal dont la croissance est vertigineuse. Elle se développe de façon très rapide. Le monde naturel répond à une logique. Les plantes possèdent une certaine symétrie, elles sont organisées de manière cohérente. La flore constitue donc un moyen de montrer l'adéquation entre les intérieurs et l'environnement direct, plutôt que de se référer à un passé qui n'a plus de sens, d'utilité. Les intérieurs doivent être à l'image de leur époque, les objets sont à la fois beaux et pratiques.

- *Y-a-t'il dans les objets produits par l'École de Nancy l'apparition de thèmes mythologiques, légendaires liés à la nature ?*

Pas vraiment. Il n'existe absolument pas ce genre de pièces. Les créateurs de l'École de Nancy ne se sont pas du tout intéressés à cet aspect. Il y a effectivement une pièce d'Émile Gallé l'*Amphore du roi Salomon* (1900), qui est inspirée du conte *la Rêveuse* de Marcel Schwob ; mais le but est de transposer le conte de façon contemporaine et de faire une allusion claire à l'affaire Dreyfus. D'ailleurs, dans le conte, il est question de sept cruches, alors qu'ici l'objet n'est pas du tout même.

- *Toujours par rapport à la représentation de la nature, est-ce qu'Émile Gallé se servait de l'herbier (Plantes aplaties, séchées) qu'il avait constitué pour créer des motifs ? Par exemple, la ceinture de l'assise de la Chaise La berce des près paraît montrer une vue en « coupe » de la fleur : le langage scientifique semble donc s'insérer dans la disposition de l'ornement.*

Dans sa production du début, de 1868 à 1876 et notamment pour le *Service Herbier*, il développe le principe de création suivant : « Herborisation, herbier, croquis, aquarelle ». Émile Gallé participait à des herborisations, avec l'un de ses collaborateurs, Paul Nicolas. Mais l'herbier et les herborisations ne sont pas tout. Gallé lisait également beaucoup d'ouvrages scientifiques allemands. Il possédait une bibliothèque dans l'atelier. Il utilisait donc plusieurs moyens de fonctionnement. Il y avait également des parterres de fleurs devant l'usine, les ouvriers pouvaient les observer pour la création de pièces. Il y a donc plusieurs sources qui s'entremêlent pour la production.

▪ *De quelle manière la question du paysage est-elle traitée dans les pièces produites par l'École de Nancy ?*

La question du paysage n'est pas toujours aussi évidente que l'évocation de la fleur isolée. Bien souvent, les représentations de paysage font écho aux gravures hollandaises du XVII^{ème} siècle, avec des formes assez sombres. Jacques Grüber réalise également une série de paysages vosgiens, avec des sapins. La nature n'est pas représentée dans son ensemble, mais plutôt cadrée. Lorsqu'on regarde attentivement les panneaux de marqueterie (De Gallé et Majorelle), le cadrage est très resserré. L'influence de l'art japonais contribue probablement à ce choix. Les japonais représentent la nature de façon frontale, rapprochée. Le paysage intéresse beaucoup moins les artistes de l'École de Nancy, que l'expression de la nature dans un face à face. D'ailleurs, la figure humaine apparaît de façon dérisoire et lorsqu'elle est présente, c'est de manière vraiment accessoire.

▪ *Quels sont les raisons de la courte durée de vie de l'École de Nancy et qu'est-ce qui a provoqué le regain d'intérêt pour ce mouvement à partir des années 1960 ?*

Les sources de l'École de Nancy sont ancrées dans le contexte de la guerre de 1870. Toute une génération d'artistes émerge à cette époque. Au départ et comme son nom l'indique, la volonté principale qui amène au développement de cette association est la formation d'ouvriers d'art qualifiés ; car l'École des Beaux-Arts ne semble pas jouer son rôle correctement à ce niveau. Tous les mouvements Art Nouveau en Europe connaissent une courte durée de vie, avec des décalages bien évidemment. La mort d'Émile Gallé en 1904 contribue à l'extinction du mouvement, qui perd son leader charismatique. Jacques Grüber finit par quitter Nancy et s'installer à Paris, tout comme Louis Majorelle. L'École de Nancy et l'Art Nouveau en général trouvent une véritable reconnaissance dans les années

1970. Ceci peut s'expliquer par un rejet des considérations de l'époque précédente, du fonctionnalisme (1920-1930), qui s'intéresse surtout à la machine, à l'industrie. A partir des années 1960, on se tourne sans doute plus vers l'écologie, avec un retour logique à la nature. Le mouvement Art Nouveau connaît une période de développement, suivie d'une désaffection. Dans les années 1980, il y a un regain d'intérêt pour cette époque, avec une mise en valeur du patrimoine, la création de parcours dans les villes concernées. Les plus grands défenseurs de ce patrimoine sont les étudiants. Par exemple, ceux de l'École des Beaux-Arts de Nancy ont dessiné des affiches contre la destruction d'une maison d'Émile André. Par rapport à cet engouement, Roger Vadim, pour son film *La Curée* utilise des intérieurs Art Nouveau, qui traduisent la psychologie des personnages, habillés dans le style des années 1970.

▪ *Qu'est-ce qui fait que l'entreprise Gallé n'a pas réussi à perdurer, alors que Daum s'est maintenu aujourd'hui, tout en conservant le motif naturel comme marque de fabrique ?*

La cause principale est la disparition d'Émile Gallé en 1904. Il possède avant tout une formation littéraire, mais n'a pas fait d'études aux Beaux-Arts. Il représente la tête pensante de son entreprise. Ce n'est pas lui qui réalise, bien qu'il dessine un peu, mais il suit pas à pas chaque étape de la production de l'objet, du premier croquis à la réalisation finale. Gallé n'a pas formé de successeur. Après sa mort, c'est sa femme qui prend les rênes de l'entreprise, puis son gendre Paul Perdrizet. Ce dernier se contente de suivre les préceptes qui ont permis à l'entreprise de fonctionner, il ne réalise aucune innovation. L'usine ne résiste pas à la crise économique de 1929. Les frères Daum, ne sont pas non plus des artistes, mais ils prennent beaucoup plus de distance par rapport à la production de leurs pièces. Ils s'entourent de collaborateurs très compétents, ils donnent les orientations à suivre, mais ne conçoivent absolument pas, ce qui fait qu'ils ont réussi à

maintenir leur entreprise à flot. Louis Majorelle est également parvenu à négocier le passage de la crise de 1929, car il a formé un dessinateur Alfred Lévy, qui a réussi à donner un souffle nouveau à son entreprise.

▪ *Y a-t-il une adéquation entre le choix de la matière et l'ornement réalisé ?*

On ne peut pas dire que le choix des plantes soit dirigé par la matière. Chez Émile Gallé et Louis Majorelle, les belles pièces sont réalisées en adéquation avec les veines du bois, par exemple. Ceci vaut particulièrement pour les objets d'exception. Par rapport à ces petites séries, l'important est toujours le rapport équilibré entre la forme et le décor. Daum possède une grande capacité d'adaptation et propose dans ses catalogues commerciaux, plusieurs modèles de formes (vase, coupe, buire...) pour un même motif floral. Chez Louis Majorelle, un client peut, en voyant un modèle de meuble, demander à ce qu'il soit réalisé en acajou ou en chêne, selon les moyens que l'on possède. Chez Émile Gallé, ça n'est pas le cas. La production est beaucoup plus contrôlée.

▪ *Pour l'École de Nancy, le fait de puiser dans les formes de la nature est-t'il seulement une façon de rompre avec le passé et de rendre l'art accessible à tous ?*

L'inspiration puisée dans la nature est avant tout un moyen de constituer un répertoire de formes inédites. Les créateurs s'intéressent à la nature de façon très vaste et pour son côté inédit. Les plantes possèdent une logique interne qui correspond totalement au désir de faire des objets qui soient à la fois fonctionnels et esthétiques. La parution des manuels scientifiques contribuent à développer ce répertoire. Par exemple, on n'avait avant cela aucune connaissance des formes de vie présentes dans les fonds-marins. Émile Gallé possédait des exemplaires des

publications scientifiques du biologiste Ernst Haeckel, de son étude sur les radiolaires.

▪ *Le motif d'inspiration végétale est très bien représenté dans la production d'objets et de mobilier, qu'en est-t-il du monde animal ?*

Émile Gallé s'intéresse particulièrement aux insectes. Lorsqu'on regarde dans le répertoire des formes du passé, l'insecte apparaît très peu et quand il est utilisé, c'est de façon négative. Chez les japonais, la libellule est représentée de manière positive. Elle est considérée comme l'animal le plus ancien. Émile Gallé a donc pu être influencé par cet aspect. Jacques Grüber représente également des oiseaux dans ses vitraux, mais ils sont toujours inscrits dans un fragment de nature. Louis Majorelle utilise des oiseaux et des insectes, mais les animaux sont toujours associés aux plantes. Ils possèdent un côté anecdotique, destiné à animer la nature ; alors qu'Émile Gallé fait de l'insecte, le sujet central de certaines pièces, s'en inspirant tant pour la forme que pour le décor.

Annexe 6

Extrait du « Mobilier contemporain orné d'après nature »,
Revue des Arts décoratifs, novembre et décembre 1900
Texte extrait des *Écrits pour l'art*,
« Floriculture, Art Décoratifs, Notices d'exposition (1884-1889) »

Dans ce texte, Émile Gallé aborde une nouvelle approche de la conception du mobilier, dont les structures doivent être construites sur le modèle de la plante et en particulier sur les articulations qu'elle présente.

[...] Nous avons dit que, dans le mobilier sculpté, nous nous réservions de naturaliser les moulures et les piétements d'après les végétaux.

Dans les types modelés par des sculptures tirées de bois ou relevées d'appliques en métal, le caractère de ces ornements était, dans les types Louis XIV, Régence, Louis XVI, Empire, Néo-Grec, emprunté au recueil décoratif des constructeurs lapidaires architecturales ; il n'y avait point d'hésitation. Le piétement étant le plus souvent une adaptation de la colonne gréco-romaine ou égyptienne, et la ceinture de table figurant un entablement d'édifice, palais ou temple, c'est-à-dire la partie que supportent les colonnes, il n'y avait pas à s'ingénier pour découvrir un assemblage. Suivant une expression d'atelier, « cela se tient » ainsi fort bien ; le spectateur conçoit logiquement que ce diminutif de colonne de temple est muni d'un tourillon de bois qui vient s'enfoncer dans le cadre ou entablement. Il suffit de tracer sur cette dernière partie, au-dessus du chapiteau de la colonne-pied, un petit caisson-assemblage de moulures ou bien de placer entre l'épanouissement du chapiteau un dé de bois aux faces ainsi dessinées par de la moulure, pour obtenir un raccord plausible et relier facilement les deux membres, assez agréablement même, avec toutes les variantes imaginables, ingénieuses ou lamentablement banales...

Or, voilà justement le procédé architectonique et le caractère artificiel qui nous ont lassés dans le meuble de bois.

Les mobiliers du Directoire, du premier Empire, de la Restauration, qui utilisaient, avec un sentiment plus ou moins vifs de la grâce, les documentations étrusque, gréco-romaine et égyptienne déformées, aboutissaient à des adaptations parfois grotesques. L'on y usait souvent pour piètement des membres de quadrupèdes. Comment relier ces cuisseaux à l'entablement conservé ? Les artistes de l'antiquité, pour ne pas s'en tirer toujours très logiquement, y réussissaient avec une rare souplesse. Les compositeurs pressés du commencement du siècle n'ont point fait tant d'affaire : un semblant de bague, et le tour était joué.

Je me suis préoccupé, à mon tour, de traiter avec naturel les raccords. Je me suis demandé comment la nature avait résolu le problème. De bien des façons, suivant les règnes, les familles, les matières et les fonctions organiques.

Et d'abord, **dans les végétaux, dans un grand nombre de cas, il n'y a pas de lignes ni de nœuds de suture entre les axes et les expansions latérales, ni de solution de continuité apparente : les organes confluent et découlent l'un de l'autre.** Les modelés sont poussés jusqu'au bout et filent d'un seul élan comme dans certains types de style Louis XV et du modern-style, naturels au moins cela.

J'ai usé librement moi-même de ce mode, lorsque j'ai transposé dans l'industrie du meuble les caractères de certaines Monocotylédones dont la tige est annuelle, sans arrêt de croissance jusqu'à l'inflorescence terminale. J'en ai tiré, par exemple, la naturelle plastique d'un objet encore utilisé de nos jours, le petit bureau à abatant du dix-huitième siècle. Pour conserver le mode de végétation qui spécifie la plante choisie, la limodore des bois, j'ai supprimé, dans ma construction, toute espèce de morceaux de raccord entre la caisse et les quatre pieds. **J'ai mené librement les modèles en respectant, sans les masquer, les assemblages habituels à l'ébéniste.** Et il est à remarquer que les sinuosités de la tige, le rythme de son développement et le parti pris que je viens d'indiquer ont amené un ouvrage très moderniste à des aspects non éloignés, dans l'ensemble, de ce style si français, le Louis XV, inspiré lui-même d'éléments

naturels, l'algue, le coquillage. Malgré tout ce que ce mode a de séduisant, nous estimons qu'à moins de raisons particulières, on risque trop, sous prétexte d'élargir par un vif entraînement les effets et pour obtenir de belles simplifications, de déguiser, comme l'a fait le modern-style, la construction du meuble par des modelés propres à la fonte, à l'estampage des métaux et des staffs.

Il y a cependant plusieurs moyens de traiter d'une façon logique et naturelle les points de rencontre et les pièces de raccord entre les membres juxtaposés d'un meuble.

Le menuisier, l'ébéniste, peuvent décorer, par des moyens spéciaux à leur métier les morceaux de raccord. On connaît les procédés de mouluration, de chanfrein, par exemple, effet décoratif produit en abattant l'angle des pièces de bois. Au lieu de pousser d'un bout à l'autre cet ornement, soit au rabot, soit à la toupie, on peut l'arrêter à quelques centimètres du point de jonction de deux pièces, le support et la tablette, par exemple, et, en répétant avec symétrie sur l'un et sur l'autre sans arrêts, on obtiendra un dessin décoratif formant autour du centre de rencontre comme une épargne ou une applique, un renforcement apparent de la matière. **Et cette tradition du décor menuisier est si logique, si appropriée aux ligneux, qu'on la trouve déjà dans la nature.** Ainsi, on peut constater que dans les tiges cannelées de certaines espèces dicotylédones, les cannelures de la tige principale et des branches s'interrompent vers les points de jonction, et, en formant comme un anneau uni, ces attaches paraissent plus larges et plus robustes.

Un autre mode de raccord organique, ce sont les articulations, les emboîtements. La persistance, dans certains végétaux, des enveloppes protectrices, des écailles, des stipules d'où sont sortis les branches latérales et les bourgeons, peut former l'ornementation la plus agréable et la plus logique des points de raccord.

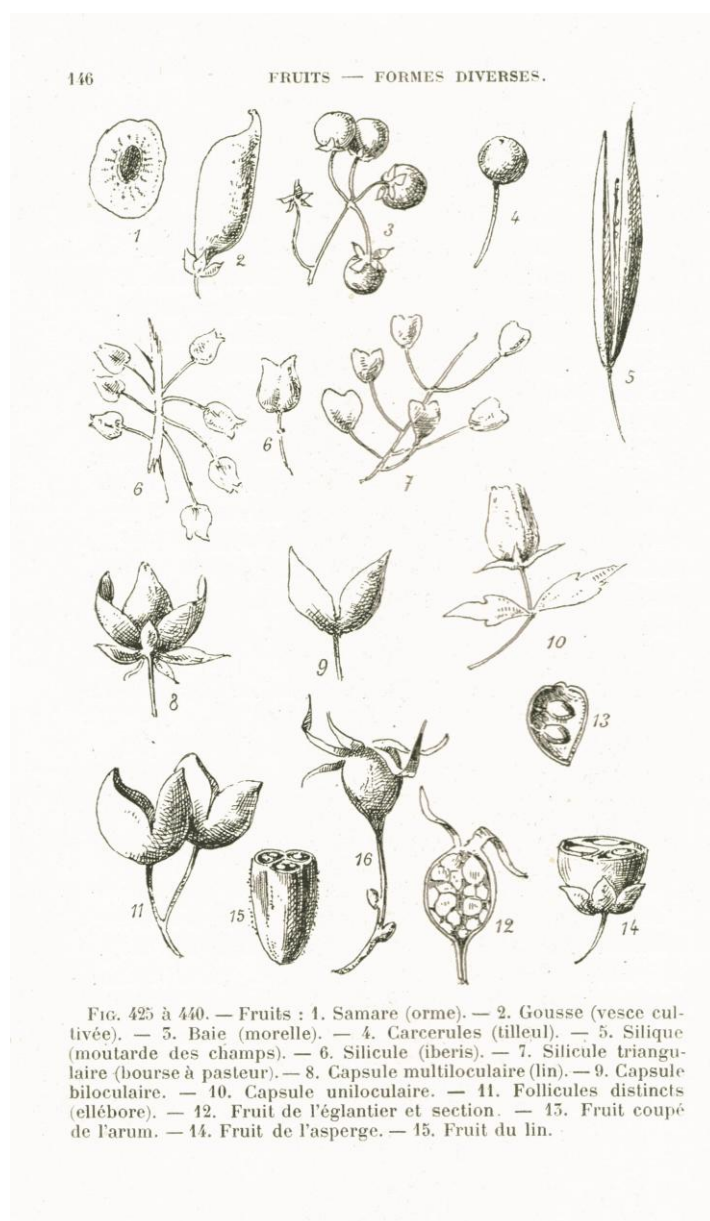
En résumé, les décors modernes moulurés, sculpté d'après nature, mettront la construction en évidence. Leur dessin ne coupera, ne dissimulera que le moins

possible, les points de jonction, d'assemblage. Au contraire, le but du décor sera de renforcer la matière, d'attirer vivement sur les raccords l'attention par des épargnes. L'ornementation en relief de ces parties s'inspirera préférablement des formes des organismes vivants qui peuvent être assimilées avec vraisemblance et bonne grâce, aux mêmes incidences dans nos constructions ligneuses. En effet, la nature, qui n'a nul besoin de consoles et de modillons pour soulager ses inflorescences, ne nous donne pas l'exemple non plus de ces abaques, de ces tailloirs, tablettes rectangulaires qui, dans la construction lapidaire, rabattent la sève des acanthes et font raccord et cale entre le chapiteau de la colonne et l'architrave de l'entablement. **La nature ne connaît ni les hétéroclites, ni la règle des trois ordres. Pour accuser la solidité et l'élégance de ses colonnades, elle n'a pas recours à ces parties du composite et du toscan, le gorgerin, l'échine et l'astragale. [...].**

É. Gallé

Annexe 7

Cette planche extraite du *Décor par la plante* (1904) d'Alfred Keller fait le lien entre l'étude détaillée des organes du végétal et l'art de faire naître des ornements qui s'adaptent aux lois architectoniques des constructions, ainsi qu'aux savoir-faire de chaque artisanat.



Annexe 8

Entretien avec Tzuri Gueta, designer textile,
Silka Design, création de bijoux et d'accessoires *SI51*,
Le 11 janvier 2010

« Si je vois une fleur qui m'intrigue, je vais observer ce qui se passe en souterrain, c'est-à-dire à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur et repérer les qualités artistiques, surprenantes du végétal. Mes créations évoquent des univers qu'on connaît, de l'ordre du rêve, de l'enfance. Les pièces peuvent être un croisement entre l'animal, le végétal et le minéral. »

▪ *Expliquez-moi de quelle façon est née la technique d'extrusion à travers le textile, procédé que vous avez fait breveter ?*

J'appelle cela un « Happy accident ». Je travaille sur des matières et j'obtiens tout-à-coup, un défaut, un hasard qui me plaît. C'est de cette manière que je suis arrivée à la technique des polymères qui passent à travers des textiles ajourés et j'ai déposé un brevet pour protéger cette technique. Je m'intéresse de près aux surfaces décorées, aux effets décoratifs, aux reliefs produits par la fusion des matières.

▪ *Vos bijoux sont-ils produits de manière industrielle, selon un procédé artisanal, ou bien encore grâce à une technique qui mélange le travail fait main et les processus industriels ?*

Mes bijoux sont réalisés en série, mais de façon totalement manuelle. Chaque produit est donc différent. Mes pièces ne sont pas tirées d'un moule. C'est comme dans un procédé de gravitation de la matière, vous faites tomber une goutte de produit et la façon dont elle s'écrase sur la surface va créer un motif à chaque fois unique. Je ne souhaite pas travailler avec des machines, car elles prennent beaucoup de place et je trouve que la machine tue la créativité. Je préfère garder la liberté de pouvoir changer de technique, dès que j'en ai envie.

▪ *Selon des procédés que vous mettez vous-même au point, la silicone passe à travers différents tissus, leur donnant un paysage singulier. Dans certains secteurs du design, le hasard est banni de la fabrication ; alors qu'au sein de votre création, les effets imprévisibles produits par la matière semblent prendre une grande importance dans la conception de chaque pièce. Pouvez-vous m'expliquer le rôle joué par l'accident dans vos créations ?*

Par rapport à cette notion de défaut, elle possède des degrés différents au sein des arts plastiques et des arts appliqués. On ne parle pas du même « défaut » dans chaque domaine : lorsqu'on réalise une œuvre d'art, on n'a pas la contrainte d'un client ; alors que quand on fabrique une pièce destinée à être vendue ou qui répond à une commande, il faut penser à ce que le client désire, se mettre à sa place. On va donc réfléchir au défaut, mais un défaut qui reste esthétique. On achète avec les yeux, on choisit l'objet le plus parfait, celui qui sort du lot, qui possède une forme de rareté. Si je crée une série de dix bagues, que les trois premières sont réussies, parce que les accidents de la matière forment une belle

harmonie, ce sont ces trois pièces-là, que je vais vendre, mais pas les sept autres, qui seront trop faibles. Il faut atteindre le meilleur niveau possible. Certains procédés sont considérés comme des défauts au sens péjoratif du terme. Mes créations possèdent une part d'aléatoire, il faut alors trouver le défaut qui possède une qualité spéciale. Mon rôle de créateur, c'est de trouver le meilleur et le faire ressortir. La technique s'améliore, plus on pratique et la forme de l'objet s'en ressent. Quand j'observe des pièces que j'ai produites au tout début de mon travail sur le bijou, je ne suis pas satisfait. Pour moi, elles ne sont pas assez singulières, parce que j'ai fait évoluer la technique depuis et j'arrive à des choses beaucoup plus complexes.

▪ *Est-ce justement les effets spécifiques, très organiques des procédés que vous avez inventés, qui vous ont amenés, par comparaison à vous inspirer de la nature ?*

C'est toujours un peu une question de hasard, un fil qu'on suit. J'ai commencé à travailler sur des effets de matière et j'ai remarqué qu'il se créait des comparaisons avec la nature. Cela m'a beaucoup intéressé, j'ai donc continué dans ce sens, en cherchant à produire des objets qui évoquent des éléments connus de la nature, mais provenant de diverses espèces, d'où le fait qu'on soit intrigué par ces objets, qu'on ait envie de les toucher.

▪ *Des pièces telles que les bijoux de la collection Python, ceux de la collection Jungle, le sac Fossile, le bracelet Corne, le tour de cou Bélier et dernièrement les bijoux de la collection Graine évoquent des fragments, des textures, des impressions provenant des règnes animal, végétal ou minéral. Finalement, diriez-vous que vos accessoires composent en quelque sorte un naturel contemporain ?*

Oui, c'est tout-à-fait cela. Je ne m'intéresse pas au côté visible, évident de la nature, mais à ce qui est caché ; c'est le principe de « to look behind the stage »,

« regarder derrière la nature ». Si je vois une fleur qui m'intrigue, je vais observer ce qui se passe en souterrain, c'est-à-dire à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur et repérer les qualités artistiques, surprenantes du végétal. Mes créations évoquent des univers qu'on connaît, de l'ordre du rêve, de l'enfance. Les pièces peuvent être un croisement entre l'animal, le végétal et le minéral. Cela produit quelque chose de très intrigant. Il m'arrive de m'inspirer d'une image. On voit l'objet de loin, on s'attend à quelque chose, mais lorsqu'on le touche c'est complètement différent. Mes créations jouent sur tous les sens. Je puise mon inspiration ici et là, j'extrait les qualités, les textures intrigantes et j'essaye de restituer ce mélange de façon tactile. Les univers marins, souterrains, fossiles sont des sources d'inspiration fertiles.

▪ *Loin d'être de simples accessoires, vos pièces véhiculent également des sensations et particulièrement liées à la vue et au toucher. Les textures sont surprenantes, voire « extraterrestres ». Lorsque vous avez mis au point vos diverses techniques de fabrication, aviez-vous la volonté de produire un accessoire qui ne soit pas seulement une "parure", mais un objet d'art, destiné à provoquer la surprise ? (Citation Design essai sur des théories et des pratiques)*

Je travaille soit sur une surface, soit sur un volume. Au début, je vois un mouvement qui m'intéresse et j'essaye de le transcrire avec la matière. Par exemple, je me suis intéressé aux pixels, à leurs qualités graphiques. J'ai créé une œuvre pour moi. Je fabrique donc d'abord une pièce qui s'inscrit dans les arts plastiques, puis je m'inspire de cet objet, pour produire quelque chose dans le domaine des arts appliqués. Il y a un côté presque magique, dans ce processus ; comme lorsqu'on est au cirque et qu'on essaye de comprendre un effet, un tour de prestidigitateur. J'aime bien faire naître des jeux d'allers et retours entre les deux et trois dimensions. Cet effet doit d'abord être visuel, puisque lorsqu'on touche, on se rend compte du relief de la matière. Quand on voit une œuvre d'art,

souvent, on ne peut pas la toucher. On pense d'ailleurs que le fait d'entrer en contact avec elle va nous aider à mieux comprendre ce qu'elle est ; mais c'est une erreur, on touche l'œuvre et on est encore plus perdu qu'avant. Je pense que chacun de nous possède une mémoire des différentes matières, qui fait, que lorsque nous voyons un objet, on sait déjà la sensation de toucher qu'il va produire. C'est pour cette raison que j'aime créer des textures nouvelles, hybrides, qui provoquent la surprise, le doute. Les objets qui gravitent autour de nous, en plastique, par exemple résultent toujours d'une fabrication à partir d'un moule. Ce sont des objets lisses, connus. J'aime donner un côté poétique, précieux à une matière qui ne l'est pas habituellement, comme pour les polymères.

▪ *Vous avez participé à plusieurs manifestations orientées vers les arts plastiques, comme l'exposition collective *Naturel*, à la galerie *Fraich'attitude*. Aimez-vous travailler sur ce genre de projet ?*

C'est le domaine qui me fait le plus rêver. On peut exprimer un effet sans expliquer pourquoi on a produit cet effet particulier. Il n'y a pas de contraintes.

▪ *Justement, comment se passe la présentation de vos modèles aux clients, les diverses commandes ?*

On présente un produit réalisé, qui n'est pas encore au point, mais cela permet d'avoir une première approche. A ce moment-là, on n'a pas encore assez de recul, on essaye de fabriquer à nouveau. Il faut s'adapter aux contraintes. Si on commence à faire cinquante essais pour obtenir un produit parfait, on est dans la mauvaise direction, car il va y avoir beaucoup de pertes de temps et d'argent. Par contre, des éléments dotés d'une certaine rareté sont parfois produits lors

d'essais. Je les mets alors de côté, ils sortent de la collection et sont réservés pour des projets futurs ; comme par exemple la production d'une pièce unique.

▪ *La dernière collection de bijoux et d'accessoires que vous avez mise au point (Spring/summer 2010) semble d'ailleurs prendre plus de liberté, par rapport à l'ancrage à la nature, avec des couleurs acidulées, comme pour la collection Classical, qui donne visuellement l'impression d'éléments brodés. Vous êtes-vous justement inspiré des effets produits par la broderie ?*

Cette technique de la collection *Classical* est née à travers le tissu. J'ai commencé à travailler dessus il y a cinq ans, avec de la dentelle. Qu'est-ce qui se passe entre un foulard et un collier, entre un gant et un bracelet ? Je voulais voir ce que ça donnerait de mêler les différents accessoires, faire apparaître les limites, les frontières. C'est ce que j'ai fait avec la collection *Classical*. Je travaillais sur un vêtement, une sorte de haut, avec cette technique et j'ai voulu voir ce que ça donnerait en la réduisant à la taille d'un bijou. Par exemple, pour l'exposition que nous avons le 23 janvier, Porte de Versailles, je présente quatre objets. Ce sont des pièces qui se posent sur un vêtement et qui le transforment en bijou. Les bijoux sont d'ailleurs souvent réalisés en matière métallique, c'est donc intéressant d'imaginer un bijou en textile, qu'on voit plus rarement.

▪ *Parlez-moi des projets sur lesquels vous êtes en train de travailler actuellement ?*

Ce qui m'intéresse vient de la matière. C'est toujours mon point de départ. Pourquoi pas créer un univers entre la gastronomie et l'objet ? Ce que je veux montrer, c'est l'intelligence de la matière, ses qualités décoratives, artistiques. C'est ce sur quoi j'ai travaillé l'année passée. Cette année, mon intérêt se déplace

vers les qualités physiques et chimiques de la matière, comme par exemple lorsqu'on mélange les polymères avec le tissu, on obtient de bons résultats, mais il faut chercher à développer d'autres propriétés. Ce serait intéressant qu'ils soient résistants à une très forte température. Les contraintes m'intéressent, chercher et trouver des solutions me stimulent. La silicone est par exemple un très bon conducteur électrique. J'aime bien le mélange entre les technologies et les arts appliqués, comme la recherche sur les électrotextiles. Plus tard, je souhaite orienter mes recherches sur des productions qui répondent à un problème ciblé. J'aimerais avoir un espace qui intègre tous les domaines : vêtements, accessoires, décoration etc...

Annexe 9

Entretien avec Erwan Bouroullec, Designer,
réalisé par téléphone, le 4 février 2010

« Les Algues, à l'origine, c'est un pixel à l'échelle de l'architecture. Les éléments architecturaux possèdent un rôle structurant dans l'espace. L'idée est de plier l'objet à l'espace et à la fonction dont l'utilisateur a besoin. Les Algues n'ont pas de sens, elles ont un côté versatile. Bien souvent, l'architecture résulte de stratégies bien réglées, mais qui ne sont pas toujours réellement adéquates. Les Algues sont des éléments de construction, sans direction. »

- *Comment est née l'idée de la Vegetal chair (2008) ?*

L'idée provient d'une sensation devant une chaise de jardin ancienne, structurée en ramure de métal, des chaises qu'on trouvait probablement au début du siècle. C'est à la fois une forme de fascination pour la complexité formelle, en gardant une structure globale logique. Notre idée était de réaliser une chaise qui ait poussée comme une fleur. Lorsqu'on regarde une plante, un végétal on observe quelque chose de difficilement descriptible, tant chaque élément possède une structure sophistiquée et en même temps, on perçoit une forme d'unité. Ce qui nous intéresse dans la nature c'est sa logique. Notre maître mot était le suivant : faire pousser cette chaise. A partir de là, Il faut donc déterminer où se situe le point de départ, de quelle manière vont se diversifier les ramures, à quels moments elles vont se resserrer, puis devenir plus fines. De façon très pragmatique, la chaise est développée en axe. Pour en faire un objet solide, pouvant résister à toutes les pressions possibles, il faut renforcer le contact entre

les pieds et la structure qui constitue l'assise et le dos. Le challenge est de créer une charpente qui possède la capacité de résister en plein de directions. C'est finalement le même principe d'ossature que celui de l'arbre, avec un tronc bien stable et des branches qui s'étendent de part et d'autre. Malgré cela, la structure conserve un équilibre.

▪ *Pouvez-vous me parler de son processus de fabrication ?*

La chaise est réalisée en polyamide renforcé de fibre de verre, selon la technique de l'injection. C'est une technologie extrêmement répandue, qui permet de faire beaucoup de meubles et d'objets de façon efficace et peu coûteuse. Vous avez un moule et un contre moule qui forme une structure fermée. Le moule est fabriqué dans un bloc d'acier massif. Les granulés de plastique sont soumis à une forte chaleur. Ils fondent et prennent alors une texture qui ressemble à celle du chewing gum. Cette pâte est injectée à très forte pression dans le moule à l'aide d'une presse qui pousse la matière, afin qu'elle se répartisse dans les moindres cavités. De plus, c'est un système de production assez autonome, qui ne nécessite pas que quelqu'un soit toujours présent pour surveiller le déroulement des choses.

▪ *La Vegetal chair est-elle en quelque sorte un prolongement du projet Algue (2004), avec en point de mire l'idée d'une forme qui prolifère, se développe et croît à l'instar des végétaux ?*

Les *Algues*, à l'origine, c'est un pixel à l'échelle de l'architecture. Les éléments architecturaux possèdent un rôle structurant dans l'espace. L'idée est de plier l'objet à l'espace et à la fonction dont l'utilisateur a besoin. Les *Algues* n'ont pas

de sens, elles ont un côté versatile. Bien souvent, l'architecture résulte de stratégies bien réglées, mais qui ne sont pas toujours réellement adéquates. Les *Algues* sont des éléments de construction, sans direction. Il n'y a aucun risque, en les articulant l'une à l'autre de faire une erreur. S'il on a fabriqué une surface qui nous déplaît, on peut immédiatement la démonter, reconstruire quelque chose ailleurs. C'est donc un matériau qui permet une grande souplesse d'esprit, sans avoir à décrypter un mode d'emploi complexe. Notre désir était de produire quelque chose de léger, qui soit de l'ordre d'un feuillage, d'une dentelle. Les *Algues* forment des parois en filigrane qui séparent les espaces, offrent une certaine autonomie et permettent à la fois de profiter de la personne qui se trouve de l'autre côté par exemple. Nous avons voulu produire une manière spontanée d'investir l'espace, en essayant de faire disparaître les règles. Les *Algues* n'appartiennent donc pas à une logique qu'on peut décrypter. L'idée de végétal dans les *Algues* sert avant tout de protocole ; la nature détient une capacité d'adaptation, qui fait que lorsque deux plantes se trouvent séparées par un rocher, celle qui est derrière, à l'abri du vent va pousser de façon normale, tandis que l'autre va certainement se développer en prenant appui sur le rocher, en suivant sa forme, pour être plus résistante aux assauts des intempéries. De la même manière, les *Algues* s'adaptent à l'espace et agissent comme séparatif symbolique. Elles produisent finalement un langage qui exprime l'inverse de l'architecture.

▪ *Vous avez également présenté ce projet Algue, comme une installation (notamment au Musée d'art et d'industrie de Roubaix, La Piscine, en 2004), le voyez-vous comme un projet qui peut également s'articuler au champ de l'art ?*

Non, on n'a jamais présenté ce projet comme une installation d'arts plastiques. L'important, selon moi, c'est la définition originelle que le créateur donne à sa pièce. Si je dis au départ « c'est du design », il faut que je m'arrange pour que la

pièce renvoie cette impression. Souvent les images de nos projets tendent vers l'abstraction. Les objets sont pris en photo sur un fond neutre, de façon à montrer la pièce seule, sans environnement, qui viendrait troubler sa lecture. Lorsque nous produisons un objet, nous n'avons pas du tout de consommateur type en tête. Nos pièces sont destinées à intégrer des magasins dans le monde entier et donc à toucher divers publics. Nous aimons faire des objets qui ne soient pas figés.

▪ *Parlez-moi de la genèse de création du Stone Vase (Vase-cailloux) et de la Stone Bowl (Coupe-cailloux 2002).*

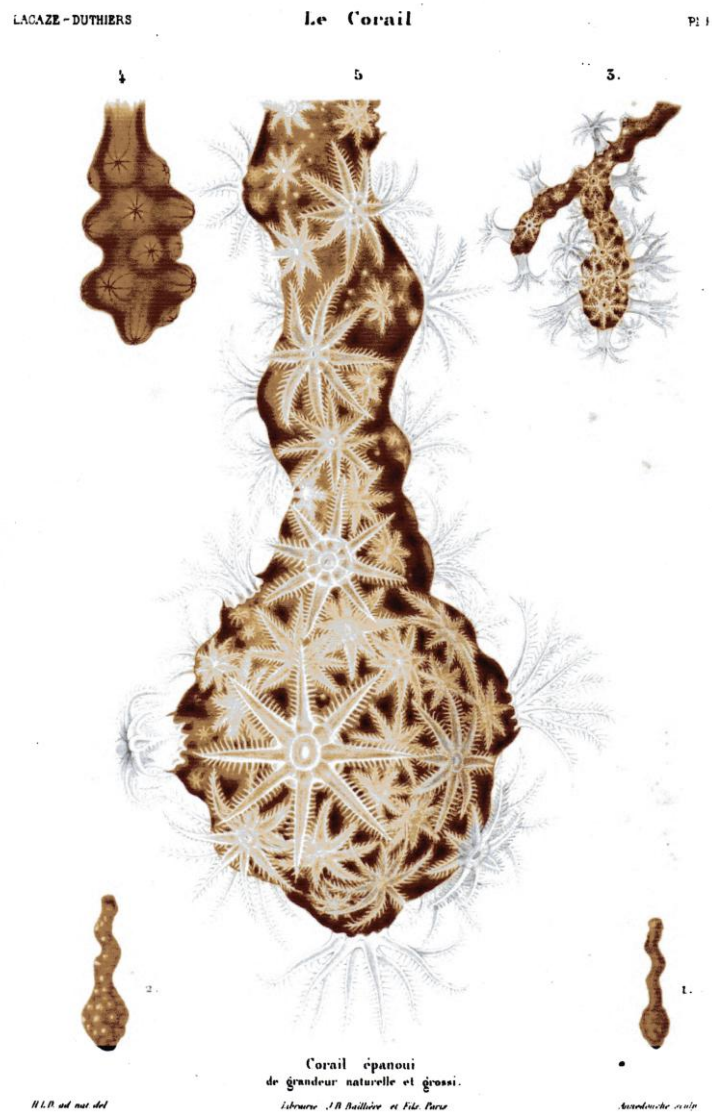
Ces deux pièces prennent place dans un projet mis en place par la délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture de France. Le but était de faire collaborer un artiste/artisan et un designer. Nous avons eu la chance de travailler avec une personne qui réalisait des modèles en porcelaine. Ce projet souligne notre attirance pour les formes complexes. Je dirai qu'il y a une certaine déception dans le design, car les formes sont de plus en plus âpres. Les objets gagnent parfois en qualité, quand leur surface est travaillée. Par exemple, lorsqu'on trouve de vieux objets dans les brocantes, on remarque qu'ils ont un cachet, ils sont ouvragés et possèdent un relief intéressant. Notre but est de réussir à donner de la profondeur au regard.

Annexe 10

Planche extraite de *L'Histoire naturelle du corail : organisation – reproduction – pêche en Algérie – industrie et commerce*, Henri de Lacaze-Duthiers, 1864

Planche I : « Corail épanoui de grandeur naturelle et grossi, p. 347

Cette planche montre bien les « étoiles » des polypes s'ouvrant comme des fleurs.



Annexe 11

Entretien avec Christophe Berdaguer, plasticien
Berdaguer & Péjus
Le 12 novembre 2009

« Nous travaillons sur la question de la nature et du paysage, mais d'un point de vue particulier : le regard humain sur la nature. Il permet de questionner notre biotope et de comprendre comment l'être humain le transforme, mais aussi, de quelles manières il est transformé par lui. Il s'agit d'observer les moyens de communication entre l'homme et son environnement et d'examiner les porosités entre l'architecture, le biotope et sa domestication. »

▪ *Pouvez-vous me parler de la genèse de création de la série Arbres ?*

Cette série d'objets est en relation avec d'autres projets antérieurs : d'abord les *Psychoarchitectures*, pièces réalisées et décryptées à partir du test psychologique de la maison ; puis la *Forêt épileptique*, système recréant artificiellement des conditions pouvant déclencher des crises d'épilepsie. Plus loin encore dans le temps, le *Papier peint* (2000), dont le motif est une "forêt" de dessins conçus à partir du test psychologique de l'arbre constitue déjà une expérience sur le sujet. Le projet *Arbres* est en rapport avec la nature et le végétal, quelque chose de l'ordre à la fois d'un paysage immersif et mental, d'une connexion entre le corps et la psyché. Le test de la maison, tout comme celui de l'arbre est un exercice de pouvoir, donnant la sensation d'une liberté, en réalité déguisée. La nature est

maîtrisée, c'est un faux espace d'autonomie. Les *Psychoarchitectures* comme les *Arbres* sont des objets étranges, naïfs et pathologiques. Le psychologue ou l'homme qui soumet le test au patient possède une emprise, un pouvoir sur celui-ci. Les *Arbres*, à travers les formulations plastiques qu'ils font naître, génèrent également une relecture de la modernité et plus spécifiquement du vocabulaire de l'architecture moderne ; c'est-à-dire qu'on y trouve une réinterprétation des formes de l'architecture, comme si elles étaient ancrées en nous et surgissaient à certains moments, sollicitées par une demande. On a l'impression que les formes sont inventées, mais elles sont en réalité prédéterminées.

▪ *Combien existent-ils d'Arbres et allez-vous en produire d'autres de manière plus monumentale par exemple ?*

Il existe à peu près dix *Arbres*. La série reste totalement ouverte, comme le sont beaucoup de nos projets. Si nous avons tout-à-coup l'envie de produire un autre arbre, nous travaillons non-stop sur ce projet pendant une quinzaine de jours. Bien sûr, on pourrait éventuellement réaliser des pièces plus grandes, mais ce serait en fonction d'une demande précise et bien ciblée, pour une exposition ou une commande. On étudierait alors d'abord le projet, pour examiner sa viabilité ; mais il faudrait à ce moment-là trouver un autre mode de fabrication que la stéréolithographie, qui n'est pas vraiment adaptée à la production de grandes pièces. Par rapport à l'échelle des *Arbres*, il ne faut pas les considérer comme des maquettes. Ce sont des objets à la taille du cerveau et leur impact est plus fort mieux dans ces dimensions-là. Si on imagine les *Arbres* à la taille d'arbres ou les *Psychoarchitectures* à la taille de maisons, on se place dans un autre contexte, complètement différent. L'aboutissement de l'œuvre, c'est le projet lui-même. Penser les choses, c'est un devenir, qui possède son propre statut.

- *D'où proviennent les dessins d'Arbres, avant leur réalisation en trois dimensions ? Avez-vous fait appel à de véritables patients ?*

Les dessins des *Arbres* ont été puisés dans différents ouvrages spécifiques ; mais ils sont bien le résultat de tests effectués sur des patients. Si vous regardez les titres des différents arbres, ils portent le prénom de celui qui les a dessinés, mais le but n'est pas de révéler leur identité ; Ça n'est d'ailleurs pas du tout le propos du projet.

- *Parlons de votre vision de la nature. Pourquoi revenez-vous par exemple fréquemment sur le thème de la forêt ?*

Nous travaillons sur la question de la nature et du paysage, mais d'un point de vue particulier : le regard humain sur la nature. Il permet de questionner notre biotope et de comprendre comment l'être humain le transforme, mais aussi, de quelles manières il est transformé par lui. Il s'agit d'observer les moyens de communication entre l'homme et son environnement et d'examiner les porosités entre l'architecture, le biotope et sa domestication. La nature vierge ne nous intéresse pas ; par contre, lorsqu'elle subit des modifications importantes, entraînant alors toutes une série de transformations, elle devient un sujet pertinent d'expérimentations. Si vous regardez les projets de *Superstudio*, agence d'architecture fondée en 1966 par Adolfo Natalini et Cristiano Toraldo di Francia, vous verrez un modernisme à l'échelle planétaire, avec des monuments continus, qui se dissocient de toute logique. La connexion avec l'environnement est alors totale.

▪ Vous êtes actuellement en train de finaliser la fabrication, d'une œuvre intitulée *Jardin d'addiction*, réalisée avec le CIRVA (Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques) de Marseille, pour répondre à une commande publique à l'occasion de l'ouverture du Musée International de la Parfumerie de Grasse. Pouvez-vous nous parler de cette œuvre ?

Le *Jardin d'addiction* est une œuvre qui prend la forme d'une plante, dont les bourgeons ou "synapses" contiennent des parfums, des odeurs destinées à provoquer le désir ou la frustration. La forme du *Jardin d'addiction* est donc un mélange entre le végétal et le fonctionnement neuronal. Il permet d'expérimenter les comportements face à des substances qui stimulent des envies. La forme de la plante fait également référence au fait que les substances sont extraites de différents végétaux. L'œuvre est entièrement réalisée en verre et nous avons collaboré avec un parfumeur, Christophe Laudamiel, pour l'élaboration de chaque odeur. Cette commande nous a été faite, car nous avons déjà travaillé sur des types d'œuvres similaires, telles que *Plante à sommeil*, un système de goutte à goutte qui permettait la diffusion de somnifères dans un espace donné. Nous n'avions encore jamais expérimenté le verre. Par chance, les dessins préparatoires, en trois dimensions, que nous avons réalisés du *Jardin d'addiction* étaient en total adéquation avec ce matériau. Travailler avec les verriers du CIRVA est une formidable expérience. Ils sont très ouverts. Pour eux rien n'est impossible, quand on leur propose quelque chose et malgré les difficultés techniques qui peuvent se présenter, ils tentent toujours de trouver des solutions pour réaliser le projet. Pour le *Jardin d'addiction*, il y a un gros travail de coupures et de finitions à froid. Chaque "branche" en verre est soufflée, puis étirée et la fiole formant le bourgeon est "collée" à chaud.

- *Comment va se présenter l'œuvre dans l'espace qui lui est dévolu ?*

Il existe deux versions du *Jardin d'addiction*. Celle qui va être présentée au Musée International de la parfumerie est une version adaptée à ce lieu. L'œuvre se déploiera sur un mur, car l'espace ne sera pas continuellement surveillé. Il a donc fallu trouver un moyen de mettre une distance de sécurité entre l'œuvre et le spectateur. Il y aura tout-de-même une version minimum de l'œuvre, dans le genre de l'orgue à parfum, qui permettra de sentir chaque odeur. C'est un peu le problème récurrent des œuvres interactives, elles doivent être à portée de main, mais il faut en même temps envisager la préservation de l'œuvre, car elle doit durer dans le temps. Ici, les contraintes du lieu ont été prises en compte. La seconde version du *Jardin d'addiction* aura une forme très proche de l'image qu'on voit sur notre site internet. Elle sera posée au sol, certainement accessible au public.

- *Comment allez-vous gérer l'évaporation des substances ? Y aura-t-il quelqu'un sur place, pour recharger les différentes fioles ?*

Le contrat qui nous lie au commanditaire de l'œuvre impose que chaque formule des divers composants des parfums soient mises sous coffre, afin que même si nous n'étions plus en mesure de nous en occuper, quelqu'un d'autre puisse détenir la combinaison afin de créer à nouveau les substances. Nous avons élaboré onze odeurs différentes. Pour la deuxième version, selon le lieu d'exposition, il sera possible de s'approcher de chaque synapse et de sentir les divers parfums. À ce moment-là, l'œuvre sera surveillée et un "gardien" munis de gants blancs rechargera les fioles de chaque substance.

Annexe 12

La *Robe Homard*, (1937) marquant la collaboration de Salvador Dali avec la couturière Elsa Schiaparelli. Très avant-gardiste, le travail de la créatrice italienne entre en résonance avec la pratique de divers artistes, tels que Jean Cocteau. On retrouve ici l'un des motifs chers à Salvador Dali



Annexe 13

Entretien réalisé avec Aurélie Lanoiselée, brodeuse et plasticienne

Le 25 juin 2009, par téléphone,

À propos des « trente-deux signes merveilleux »,

Commande effectuée par le Conseil général de la Moselle

Pour l'exposition *Merveilleux ! D'après Nature*

21 septembre – 21 décembre 2007

Château de Malbrouck, Manderen

« Mon souhait est de continuer à m'exprimer avec mes moyens de créatrice d'art textile et j'éprouverai toujours un immense bonheur de voir que mes créations peuvent toucher des sensibilités différentes. »

▪ *Pour la création des 32 signes merveilleux, vous êtes-vous entretenue avec chaque personne destinée à les porter ?*

J'aurais bien aimé pouvoir le faire, mais le temps était malheureusement trop court. Je connaissais par contre le nombre d'hommes et de femmes constituant l'ensemble de ces personnes.

▪ *Pour répondre à cette commande du conseil Général de la Moselle, comment avez-vous procédé ? Vous êtes-vous par exemple inspirée de l'histoire du château, des légendes qui y sont attachées ou des personnages marquants qui y ont vécu ?*

Je me suis en effet inspirée de tous ces points. Il y a notamment une pièce intitulée «Caerphilly», qui fait référence à une sorcière qui se cache dans du lierre et qui n'en sort qu'à la nuit tombée.

▪ *Avez-vous sélectionné les matières utilisées en fonction des informations glanées et quelles sont-elles en général ?*

L'idée était de ne pas transformer « les porteurs de Signes » en œuvre vivante ; je me suis attachée à donner une sensation de bijoux à chaque pièce. Tout en ayant un panel de formes et de couleurs très différentes afin que chacun des porteurs puissent s'identifier à son signe. L'expérience de la Haute Couture, m'a convaincue que les matières nobles, telle que la soie (dans toutes ces déclinaisons) était les plus légitimes quant au confort du rapport « corps-objet et textile ». Chaque pièce s'inspire d'une problématique différente, qui m'a incité à introduire certains procédés permettant des transformations de la matière. On retrouve des soieries « magnifiées » par une technique qui contraint le support à se rigidifier, avec des objets, des modules et des fragments enchâssés. Les matières les plus fréquemment utilisées sont le tulle de soie, l'organza, le satin fluide, le satin cuir, mais aussi de l'organdi, du cuir et des cotonnades.

▪ *Pour vous, ces « signes merveilleux » sont-ils plus des accessoires, des bijoux, des symboles ou tout cela à la fois et pourquoi ?*

J'énoncerai le descriptif dans l'ordre symbole-bijoux-accessoires ; en rapport avec la démarche qui a été employée : Le sens préfigurant la forme. Par ailleurs la commande étant clairement énoncée comme « signe à porter », je me suis attachée à observer les endroits du corps qui permettaient de « recevoir un

signe » ; ainsi on retrouve des qualificatifs d'accessoires traditionnels tels que : ceinture, bracelet, broche, collier, cravate... mais certains des « 32 signes » se portent par exemple dans les cheveux ou sur la cheville ; tandis que d'autres pièces « mixtes » peuvent être portées selon la fantaisie du « porteur ».

▪ *Lorsqu'on observe ces « 32 signes merveilleux », on a parfois l'impression que certain empruntent leur forme à la nature, avec des structures très organiques, comme par exemple «Glace », « Damaoiselle », « Or Kill Day » ou même « Trésor » ; et la pièce « Vaisseaux » évoque un réseau évanescent de veines ...*

En effet, ces pièces dont vous parlez repose sur le caractère « Merveilleux » de la Nature. L'exposition s'articulant sur plusieurs volets dont « Merveilleux d'après Nature » et « L'Homme Merveilleux » il me semblait légitime d'effectuer un parallèle entre ces deux volets. L'Homme s'étant chargé de la symbolique de la nature, on retrouve le réseau des points merveilleux du corps cher à l'acupuncture, (*Vaisseaux*), l'orchidée et sa symbolique « masculin-féminin //positif-négatif» (*Or Kill Day*) etc.

▪ *J'ai également vu la pièce « Nature Humaine » (2009), on dirait que la structure a été réalisée en sculptant le textile. Diriez-vous justement que vous sculptez le textile ?*

Complètement, je suis touchée de cette formulation car je tente de me définir comme « sculpteur textile ». Mes réalisations personnelles telles que l'*Or Bleu*, *Le Léviathan*, *Nature Humaine* ; traitent du corps mais ne sont pas des objets permettant de recevoir un corps. Les accès en sont bloqués afin de ne pas transgresser l'appellation de sculpture textile.

▪ *Vous travaillez habituellement pour de grands couturiers et je crois savoir que c'était votre première expérience de création pour une exposition plus orientée vers les arts plastiques. Que retirez-vous de cette expérience et allez-vous poursuivre votre travail dans cette direction ?*

C'était effectivement la première fois que je participais à une exposition clairement définie comme artistique, et ce fut un grand bonheur d'envisager que mes réalisations puissent être remarquées et appréciées avant tout pour leur démarche conceptuelle, avant la qualité esthétique. Mon travail de créatrice textile au service de la Haute Couture repose sur le même principe créatif de quête du sens, mais je me dois de garder secrète la démarche et de positionner chaque réalisation sur un principe esthétique afin que les créateurs puissent s'approprier mes créations.

Cette expérience d'exposition, m'a confortée dans la nécessité de continuer à produire des pièces « complètes » (par leur taille et leur forme loin du caractère commercial de mon travail soumis au format « échantillon ») Je me suis mise au défi de produire une « sculpture textile » par an, ces réalisations ont trouvées leur place dans différentes manifestations : Le Salon l'Aiguille en fête à la porte de la Villette de Paris, l'exposition consacrée au Maître d'Art du Clos Lucé à Amboise où je faisais figure d'invitée parmi les maîtres d'Art du ministère de la Culture et de la Communication, La Biennale d'Art Textile de Ruillé-sur-Loir où un parallèle était établi entre savoir-faire traditionnel et broderie contemporaine. Par ailleurs je retrouve en octobre le bonheur d'exposer en tant qu'artiste à la Galerie Vincent Guerre (Paris 9^{ème}). Sera présenté *Le Léviathan*, dans une scénographie de lumières d'Emilie Bonaventure au côté du photographe Martial Lorcet. À cette occasion seront mise en vente une production artistique conjointe, loin des sentiers classiques. La broderie comme vecteur d'expression se retrouve

sur les polaroids de Martial Lorcet dans un discours placé autour d'une phrase d'Alfred de Musset « *Entre oui et presque oui, il y a tout un monde* ».

J'ai l'audace de croire que cette expression artistique qui m'est presque vitale commence à trouver écho, je viens d'être lauréate de la fondation Bettencourt Schueller « Pour l'intelligence de la Main » qui récompense le parcours « métier d'Art » et vous aurez à cette occasion, la possibilité de retrouver les photos de différents travaux dans un hors-série de Beaux-Arts en Septembre. Mon souhait est de continuer à m'exprimer avec mes moyens de créatrice d'art textile et j'éprouverai toujours un immense bonheur de voir que mes créations peuvent toucher des sensibilités différentes.

Annexe 14

Entretien avec Matali Crasset, designer,
Le 2 avril 2010, par téléphone

« C'est un objet hybride qui donne une nouvelle forme à l'arrosoir que nous connaissons habituellement. Au centre de cet arrosoir est emprisonné un élément qui ressemble à un végétal et qui symbolise l'arbre de vie. »

▪ *Plusieurs de vos projets semblent posséder des formes organiques, arborescentes, parlez-moi de votre source d'inspiration par rapport à ces objets.*

Je m'inspire de la nature de différentes façons. Ce qui m'intéresse, ce sont les systèmes évolutifs et non les simples aspects formels, le fait qu'on se trouve face à du vivant. J'aime donc, en ce sens, créer des espaces ou des objets vivants, évolutifs. La nature possède une complexité, avec différents paramètres. J'utilise un seul angle de vue, par exemple, le caractère changeant, comme celui des différentes saisons. Mes productions sont de l'ordre d'une morphogenèse, tels que des organismes vivants, qui se développent. La nature déploie un type d'intelligence. Ce qui me questionne également, notamment par rapport à la création d'espaces, c'est qu'on se sente bien dans la nature. Il existe une forme d'harmonie, de respiration qui fait qu'on a la sensation d'y être tout de suite intégré. Il y a également la possibilité d'être actif, c'est-à-dire de s'approprier les objets naturels, comme une branche, dont je peux tirer une forme, un élément.

▪ *Par rapport au sac Nido (2006) imaginé pour Bergère de France, sur votre site, vous parlez d'« un hommage à l'intelligence de la nature qui utilise le minimum de matières pour un maximum de résistance ». Ce procédé évoque le principe du biomimétisme, qui s'inspire des stratégies de la nature pour le développement d'objets, d'architectures et de processus. Expliquez-moi votre démarche.*

Concernant ce projet, ce qui m'a stimulé plus particulièrement, c'est le fait d'utiliser une technique de tricotage en relation avec le tricotage contemporain, en 3D. Le tricotage 3D forme un tube qui est ramené au tricotage domestique, avec l'idée du filet de courses. Ici, l'analogie au végétal est un prétexte à la fonctionnalité de l'objet. Le sac est constitué d'un élément qui se développe comme des branches et qui enserre un nid.

▪ *Parlez-nous des deux projets d'arbres centres de table (Domestic_02 en panneaux de multi-plis de bouleaux, 2007 et Objet Corian Dupont de Nemours). De quelle manière avez-vous conçu ces objets aux formes naturelles stylisées ?*

Ce sont deux projets assez différents. Domestic a proposé à des designers de travailler avec une matière. Mon idée était de produire quelque chose de personnel, un objet qui ne ressemble à aucun autre. Ce centre de table réalisé en panneaux de multiplis de bouleau, c'est donc un élément qu'on peut s'approprier, en montant soi-même les éléments et en déterminant l'usage qu'on veut faire de cet objet. C'est ce que j'évoquais tout à l'heure avec le principe d'être actif dans la nature, en s'emparant d'un élément pour en faire quelque chose de personnel. Je trouve qu'on vit dans une société où la passivité a pris beaucoup trop de place, c'est pour cette raison que j'imagine des objets qui demandent une appropriation.

L'arbre en corian réalisé pour Dupont de Nemours est un objet qui développe la convivialité. Avec un système de découpe très simple, les feuilles qui sont des plateaux s'articulent autour de la structure en branchage. Au départ, je souhaitais que cet objet puisse être vendu et donc accessible à tous. Il est plutôt resté comme un élément servant de vitrine à une matière, ce que je trouve vraiment dommage.

▪ *Pourquoi avoir choisi les rondins de châtaignier pour la réalisation des objets Enkidoo (2005, Cintre enfant et porte-bouteille) et à plus grande échelle, pour l'architecture du restaurant Végétal du Printemps à Paris ? Y-a-t'il une démarche écologique par rapport au choix de cette matière ?*

La première fois que j'ai utilisé ce matériau, c'était pour la réalisation de la chambre « Up & down » du Hi Hôtel à Nice. J'aime bien collaborer avec des artisans, comme Cyril Delage, qui réalise des meubles et objets en bois de châtaignier. Cela prouve qu'on peut faire du design avec des savoir-faire ancestraux. On peut ainsi parvenir à domestiquer le bois, à lui imposer une torsion. Cette utilisation montre également qu'il est possible de magnifier à la fois le matériau et le geste qui le met en forme.

▪ *Expliquez-moi votre approche par rapport à un objet tel que Transplant (2006, verre borosilicate soufflé au chalumeau), dont la forme s'inspire du végétal, mais en prend le contre-pied, puisqu'il s'agit d'un vase dont les plantes sont en verre.*

Le propos de cet objet est de mélanger le naturel avec l'artificiel et de voir quelles combinaisons sont possibles. L'homme ne peut pas supprimer l'artifice, car il émane de lui-même, il faut donc effectuer une symbiose entre ces deux éléments.

L'idée c'est donc un tuteur qui est plié comme une paille et montré comme une pousse. Le vase peut bien sûr contenir des fleurs, qui viennent se mêler aux formes végétales stylisées fabriquées en verre mais lorsqu'il n'en accueille pas, il peut se suffire à lui-même. La matière elle-même nous ramène à l'idée d'un mélange entre l'artifice et le naturel, le verre produit un laboratoire de formes très géométriques, simplifiées.

- *Parlez-moi de l'objet Flowershower que vous avez réalisé pour la collection Fab (2003, Gandy gallery). On retrouve ici l'arborescence.*

Pour la fabrication de cet objet, le matériau utilisé est le verre qui sert à produire les tubes à essai. C'est un objet hybride qui donne une nouvelle forme à l'arrosoir que nous connaissons habituellement. Au centre de cet arrosoir est emprisonné un élément qui ressemble à un végétal et qui symbolise l'arbre de vie.

- *Parlez-moi de la conception de la scénographie pour les 10 ans du Comité Colbert (1999) et en particulier des vitrines gonflables dans lesquelles étaient placés les prototypes.*

La démarche du Comité Colbert est de regrouper les entreprises de luxe françaises. De jeunes designers s'associent avec une grande marque de leur choix, pour la création d'un objet. Ce projet était itinérant. Je trouvais donc intéressant d'inventer un moyen de créer des éléments qui se montent et se démontent très facilement, afin de pouvoir les adapter à différents types de lieux. C'est l'idée d'un événement éphémère, pour lequel il faut trouver un type de présentation en adéquation. Ce projet parodie également l'icône de la vitrine, qui est remplacée par une paroi d'air.

▪ *Plusieurs de vos scénographies partent d'éléments naturels, comme l'eau, par exemple Drops pour Decotec (2004, Bruxelles) ou Green Teleportation (2005, exposition Safety Nest, Rio de Janeiro, Brésil). Expliquez-moi votre démarche par rapport à ces mises en espace singulières.*

Par rapport à cette idée de mise en espace, un projet récent en partenariat avec Philips peut vous intéresser : il s'agit de « Wood it yourself » (2009). C'est un ensemble entièrement fabriqué avec un élément témoin qui se répète, une tige ou un bâton de bois. L'intérêt de ces éléments est qu'ils sont modulables et qu'ils s'adaptent donc à chaque espace de vie, jouant sur l'ouverture et la fermeture. Ce projet possède également une seconde vie, car tous les éléments peuvent être réutilisés pour d'autres installations. Ainsi, Philips collabore avec de petites entreprises, qui possèdent des budgets assez serrés pour leur aménagement.

Revenons aux deux scénographies que vous avez évoquées : la première est un espace dédié aux textiles. La thématique est la fluidité. Tout contribue donc, dans ce lieu à évoquer cette fluidité. Le second espace « Green Teleportation » est une installation réalisée à Rio de Janeiro et dont le but est de faire le lien entre deux pays, la France et le Brésil, à travers l'insertion de la nature dans le milieu urbain. Il s'agissait en traversant cet espace, d'être immédiatement transporté vers la France et plus particulièrement dans un « coin de nature », à travers des senteurs qui évoquaient la forêt, les sous-bois. Ces odeurs étaient diffusées par des petits pots qui contenaient des bougies. Cet espace contenait également des petits entonnoirs qui permettaient de recueillir l'eau de pluie et de la recycler en l'utilisant pour irriguer et permettre la croissance de plantes. Cette installation s'inscrit dans un projet plus important de travail avec les étudiants des favelas, qui n'étaient pas du tout familiarisés avec le design.

- *Parlez-moi de Pitti Imagine Uomo (Casaderme, Florence, 2002) directement inspirée des propriétés de la peau ?*

Il s'agissait de créer un espace pour un Salon. J'avais entièrement carte blanche, donc aucune contrainte. Je souhaitais montrer comment la maison peut devenir aussi intelligente qu'une peau en établissant un lien entre l'intérieur et l'extérieur. A travers ce projet, je voulais également mettre en avant le fait que l'architecture et l'architecture intérieure qui utilisent des moyens très différents pouvaient s'articuler autour d'un élément commun. Cet espace est conçu comme un cocon, avec deux langages, l'un extérieur, l'autre intérieur. Il extrait, comme la peau, les meilleurs éléments de l'extérieur pour les amener à l'intérieur.

- *Pour la création d'un espace tel que Aequorea (Slott, 2010), qui s'inspire de la méduse, effectuez-vous des recherches, en amont du projet sur les structures des invertébrés marins ?*

Ce projet a été créé pour la galerie Slott. L'idée est de travailler sur les préliminaires amoureux. Au sol, on trouve un tapis en relief, qui intègre des coussins dans sa structure. Des filins accrochés à une « corolle » peuvent être tirés vers l'intérieur ou l'extérieur. Dans la phase ultime de ce rituel, seule la lampe de Wood disposée en haut de la « corolle » reste allumée et donne une image nébuleuse de l'espace entre réalité et image de synthèse. La structure flotte dans l'espace comme une méduse. L'intérêt est de rendre cet espace évolutif, de jouer sur son ouverture par rapport au lieu, mais de pouvoir également bénéficier d'une intimité lorsqu'on le désire.

Annexe 15

Entretien avec Marie-Ange Guilleminot, artiste plasticienne,
17 avril 2010, par téléphone

« C'est le désir de répondre à une attente qui m'amène à démarrer un projet. Vous évoquez l'oursin et c'est d'ailleurs un bon exemple : à aucun moment, je n'ai imaginé la forme de cet objet. »

- *L'oursin est un objet protéiforme, qui semble s'adapter à de nombreux lieux et situations, parlez-moi de votre démarche par rapport à cette œuvre ?*

Dans mon travail, ça n'est pas la forme qui guide le projet. Je m'intéresse, et ceci est primordial pour moi, à ce qui est déclenché par un besoin, confié, ressenti ou observé. C'est le désir de répondre à une attente qui m'amène à démarrer un projet. Vous évoquez *l'oursin* et c'est d'ailleurs un bon exemple : à aucun moment, je n'ai imaginé la forme de cet objet. C'est un échange. À partir d'un besoin, je réagis.

- *Sur une des images prise de l'oursin, on vous voit revêtir cette matrice, comme une sorte de cocon : diriez-vous que cet élément est un « objet/environnement », qui se développe jusqu'à devenir quelque chose de l'ordre de l'architecture ?*

Le point de départ de *l'oursin* c'est *Le Paravent*. Mon projet est de réaliser une cape, pour que chacun puisse être à l'abri et décide ensuite de la forme. La feuille de Ginkgo Biloba m'a servi de base. L'utilisation de cet arbre millénaire, fossile est symbolique. Elle répond au désir de s'approcher de l'aspect scientifique. J'ai projeté la feuille de Ginkgo à la taille d'une cape ; mais finalement, au fur et à mesure, je m'en suis éloignée. *L'oursin* est confectionné à partir d'un disque de tissu de 4 mètres de diamètre. Sur tout le bord de ce disque, je fais passer un lien et 12 autres petites cordelettes partagent le cercle. Lorsqu'on tire sur ces liens, le disque se fronce et on obtient un objet très organique, boursoufflé. La construction de *l'oursin* a un sens, puisqu'elle correspond aux dimensions du « paravent », lorsque celui-ci est déployé. On peut d'ailleurs l'utiliser comme toit de ce paravent. Je réponds donc rigoureusement à une certaine échelle. Je crée à partir du prétexte que cet objet vient me dicter entre l'autre et moi. Ce n'est qu'au moment où je manipule l'objet, où je le prends dans mes mains, que je peux l'interpréter, lui attribuer une forme. À cet instant même, je me rends compte que ce que je tiens devant moi possède la forme d'un oursin sans épines. Mon intérêt se situe vraiment dans ce que cet élément provoque : l'objet n'est jamais fini, il se définit. C'est à ce moment-là, que de vraies questions se posent, que des analogies apparaissent.

On m'a invité à venir travailler sur un projet au Fabric Workshop de Philadelphie (États-Unis). J'ai pu collaborer avec une équipe qui dispose de vrais moyens. Les conditions dans lesquelles a été fabriqué *l'oursin* étaient directement en prise avec mon projet, puisqu'ici, d'autres personnes entraient en compte dans la réalisation de l'objet, certaines étapes leur étaient confiées. J'ai ensuite repris cet élément pour un autre projet, cette fois-ci à Hiroshima, au Japon. Dans ce contexte vraiment particulier, je me suis rendue compte que la forme de *l'oursin* était en dialogue avec le champignon atomique et les événements désastreux qu'il représente. Cette forme s'est dessinée, là à ce moment précis. Je devais donc assumer cette nouvelle relation. *L'oursin* est réalisé en tivex, tissu blanc. Les petits nouages permettent de le manipuler les yeux fermés et de le faire découvrir

à quelqu'un qui ne le connaît pas. Un spécialiste des nœuds marins a inventé un nœud spécifique pour la fabrication de l'objet, le « Marie-Ael ». *L'oursin* offre la possibilité d'aborder divers sens, de façon visuelle, tactile, sonore etc.

Le premier « oursin » que j'ai fabriqué mesure 1m25, ceci pour des raisons pratiques : je peux le tenir dans mes mains, il correspond à l'écart entre mes bras. C'est donc un objet compris par rapport à l'échelle du corps. *L'oursin* que j'ai conçu pour « Le paravent » est réalisé autour d'un arbre, il correspond donc à la circonférence de cet arbre, puis vient se mettre au-dessus du paravent. Puis *l'oursin* qui se transforme en cape est conçu à partir d'un disque de 4 mètres de diamètres. J'ai ensuite repris ce même schéma, mais en utilisant la couverture de survie, comme matériau, avec toute la symbolique qu'elle comporte. *L'oursin* est alors envisagé à l'échelle d'un habitat, sous la forme d'une sphère de 12 mètres de diamètre, gonflée à l'air chaud, qui se tient dans l'espace comme une bulle, une tente. Cet espace est inspiré des structures géodésiques de Richard Buckminster Fuller. Je travaille toujours dans l'urgence, dans l'éphémère, dans le désir de combler un besoin. Ici, ce qui est intéressant, c'est que l'objet, par la forme qu'il prend, établit tout de suite une compréhension de son utilisation : j'entre dans l'abri, je revêts la cape ou je manipule l'objet.

Il y a donc trois échelles produites de *l'oursin* et j'en imagine une quatrième : une réplique du paravent réduite au 1/6^e de l'échelle réelle. L'échelle détermine des associations et des interprétations différentes, qui permettent d'inclure l'objet dans un répertoire ou un autre. Il prend la forme d'une invitation, d'un apprentissage du geste. On se trouve dans un rapport gestuel autour de l'objet, qui peut revêtir une multitude de formes. J'ai réalisé douze tournages vidéo, dont je n'ai gardé que huit montés. Je propose à plusieurs personnes de découvrir *l'oursin* qui mesure 1m25, un objet qu'ils ne connaissent pas et dont ils vont faire l'expérience. Je les réunis ensuite autour de *l'oursin* de 4 mètres. À ce moment-là, ils ont découvert l'objet, ils connaissent sa logique ; mais l'appropriation se fait dans un contexte plus large. C'est l'idée de la première fois. L'objet est marqué par une teinture d'un blanc nacré, il parle de la vie, de la virginité.

- *Pouvez-vous me parler de l'œuvre en broderie intitulée Hamac. Avez-vous collaboré avec des artisans et quel était l'enjeu de cette œuvre ?*

L'impulsion de cette œuvre est celle d'un projet intitulé « Art contemporain et textile » imaginé par la délégation aux arts plastiques et le Ministère de la Culture et de la Communication de l'Ardèche. Le propos de ce projet est de voir ce qu'il peut naître d'une rencontre entre un artiste et un artisan. Mon idée de départ est la réalisation d'un hamac, qui pourrait intégrer les gilets de survie de l'armée américaine. À cette époque (2003), cette même armée étudie la fabrication du fil produit par une araignée, extrêmement résistant, afin d'en produire un équivalent, sous la forme d'un textile intelligent, qui servirait à la fabrication de gilets pare-balles par exemple. L'œuvre constitue donc un décalage, une proposition par rapport à cette étude du fil de l'araignée. J'ai travaillé avec une spécialiste de la dentelle aux fuseaux, Mylène Salvador Ros, sur la réalisation d'un objet à échelle réduite, d'environ 30 cm de diamètre. Mylène Salvador Ros a d'ailleurs mis au point un nœud extraordinaire, pour la réalisation de cette œuvre : on rejoint alors, dans la fabrication technique, l'ingéniosité de l'araignée, qui produit un fil ultra solide. Elle a travaillé avec un fil de soie très fin. Le matériau, sa légèreté renvoie directement à la compréhension de la toile d'araignée, construction géométrique, avec une matière tubulaire creuse.

L'idée est vraiment celle de la création même. Ça n'est pas ma production, c'est celle de l'araignée. Je peux ensuite reprendre cet objet et le détourner, dans l'idée que sa fabrication à l'échelle 1 me serve de fauteuil pour le paravent, afin qu'il soit plus facile d'introduire ses jambes. C'est donc un objet unique et multiple sur mesure et standard. On se trouve perpétuellement dans un rapport entre un objet spécifique qui est interprété par une personne singulière, à un moment

donné. Avec le *Hamac*, on se situe dans le passage d'une technique à un geste précis, habile, qui vise l'excellence.

▪ *Vous prêtez-vous à d'autres projets de cet ordre, qui font entrer en compte le travail d'artisans ?*

Je suis actuellement en train de travailler sur un projet en collaboration avec la Manufacture de Sèvres. C'est intéressant de voir la précision déployée par un savoir-faire. Dès qu'une pièce comporte le moindre défaut, elle est tout de suite abandonnée.