

Ellande Jaureguiberry

Nature en portée

Ce mémoire a été
réalisé avec le
soutien de
Clément Rodzielski

Avant-propos

Je me suis souvent demandé étant enfant, si les objets qui m'entouraient dans ma chambre se mettaient à vivre lorsque je m'endormais. Cette pensée autour d'une vie des objets ne m'a jamais vraiment quittée. En grandissant, les questions prenaient d'autres chemins : les choses qui m'entourent, sont-elles telles que je les perçois ? Ou bien, est-ce mon regard qui les modifie ? Ou alors, ont-elles besoin de moi pour exister ?

Aujourd'hui, l'espace de l'atelier est devenu ce lieu de questionnement. Il offre l'occasion d'une vie entre les objets et permet la mise en place d'un jeu de forces entre matériaux et objets qui se contredisent et qui se stabilisent : objets réalisés ou ramassés, manufacturés ou uniques, assemblés ou détachés, ils semblent trouver leur place dans l'espace et dans le temps. Ce moment de clarté et de suspens est un peu comme une stase dans un mouvement plus vaste. Cet état d'immobilité absolue de ces agencements harmonieux ne serait-il pas finalement la promesse d'une infinie mobilité ?

Robert Smithson disait à propos de *Spiral Jetty* :

« Ce fut comme si une succession d'ondes et de pulsations faisait osciller la terre ferme et que le lac demeurait tranquille comme un roc¹ »

Au sein de ces forces contraires, plusieurs notions peuvent se côtoyer. Les notions de

paysage, de science-fiction, de design ou d'architecture se développent sans que leurs relations hiérarchiques ou historiques ne soient établies. Il s'agit pour moi d'intégrer l'idée d'œuvre d'art comme ensemble de connexions qui sont autant de points de rencontre, de passages, de galeries et d'hétérogénéités qui s'entremêlent complètement, et que vient compléter multiples interprétations possibles. Pour moi ces déplacements permanents sont importants afin de ne pas trop cibler ou tout expliquer.

Réussir à orchestrer le plus habilement possible, des pièces composées de différents degrés de matérialité et des affects « distribués » entre matériaux, formes et espaces pourrait résumer l'enjeu de mon travail. C'est un peu l'idée d'une histoire matérielle qui engloberait une expérience humaine, dans un processus beaucoup plus vaste qui nous dépasserait complètement.

Dans la perspective de réunir le sensible et le rationnel, il sera donc moins question dans ce mémoire d'aborder la simple opposition nature/culture, que d'interroger les entremêlements incessants, les aller-retours permanents, les renvois perpétuels de l'homme et ce qui l'entoure, ce que le nourrit et ce qui le porte.

Sommaire

Avant-propos 7

Sommaire 9

Introduction 11

Du sensible de la nature 17

Évolution

De l'eau de là-dessous

Le retour au sensoriel

Mixité et plus si affinité...

A fleur d'espaces 31

L'ornement : ce lien qui nous sépare

Hybridation

Fusion

L'homme dans ses nouveaux espaces

Crise de l'espace ?

Dérives, jouissance et spéculation 47

Les dérives des espaces impossibles

Les dérives des espaces habitables

Jouissance

Spéculation 57

Notes 61

Iconographie 65

Bibliographie 81

Remerciements 95

Introduction

Les définitions possibles du mot « nature » sont bien trop nombreuses et souvent trop obscures pour ne pas préciser un peu ce que j'entends par là.

Dans son ouvrage *Vocabulaire d'esthétique*, à propos de la nature, Étienne Souriau nous dit ceci :

« *L'art a souvent été défini par son opposition à la nature.*² »

Selon lui, au moins depuis la Renaissance, la nature serait la chose à maîtriser et s'opposerait à la culture qui serait humaine et vivante. Cette approche réduit le rapport entre l'homme et la nature à un impérialisme technique :

« *la nature serait ce dont l'homme doit se rendre maître possesseur* ». ³ »

Cette vision fait de l'homme un simple producteur qui, « *avec l'aide du savoir, crée de l'artificiel pour instaurer un ordre humain.* »⁴ »

Cette nature là est donc à prendre en compte dans sa réduction face à l'avancée de l'homme.

Mais cette définition basée sur une simple opposition nature/culture limite beaucoup trop, selon moi, le lien plus ténu entre l'homme et la nature. Elle oublie l'importance des sens, de la perception, du sensible qui rend bien plus ambigu ce rapport. Elle oublie également le fait que la nature n'a pas besoin de l'homme pour exister. Et si l'on suit cette voie, l'homme serait lui-même nature. Sous cet angle, l'opposition n'est plus permise. Tout cela pour dire que ce terme de « nature », je l'entendrai, dans ce mémoire, avant tout comme « environnement » ou « milieux ». Comme tout ce qui entoure l'homme. Tout ce qui le nourrit, tout ce qui

l'influence, tout ce qui le pénètre, tout ce qui le porte.

Le terme « portée » est également multiple. Au-delà du jeu de mot « nature en portée », « nature emportée » qui sous-entend l'aspect domestique que revêt parfois la nature, (emportée et en portée comment, par quoi, par qui et où ?), il peut faire référence, en zoologie, à la totalité des petits que les femelles ou les mâles (dans le cas des hippocampes par exemple) portent et mettent bas. On peut également le voir dans le sens de « à portée de » vue, de main, de voix, de l'ouïe, de ce qui a trait aux sens, au sensible. En architecture, la portée est ce qui soutient. La partie d'une pièce de charpente par exemple qui porte le mur. Enfin, on peut le voir comme ce qui est dans l'ombre, comme l'ombre portée, *« cette zone obscure que projette un corps opaque sur des surfaces, du côté opposé à celui où il est éclairé. »*⁵

Dans ce mémoire, je tâcherai donc de rendre compte des nombreux paradoxes qui relient l'homme à ses environnements à travers différents points de vues personnels, philosophiques ou artistiques. De comment l'homme finalement, en modelant ce qui l'entoure, se modèle lui-même et crée ainsi de nouveaux espaces et ouvre de nouveaux mondes des possibles.

Dans un premier temps, en partant de l'exemple de la représentation du monde obscur sous-marin dans l'Art nouveau, et de l'impact qu'ont eu certaines découvertes scientifiques sur les représentations que l'homme se fait de la nature, j'essayerai de mettre en évidence cette tentation du sensible que l'homme et l'artiste recherchent dans la représentation qu'ils font et qu'ils se font de la nature et du « monde des choses » en abordant, entre autre, l'exemple des symbolistes et des artistes/ingénieurs de l'Alhambra.



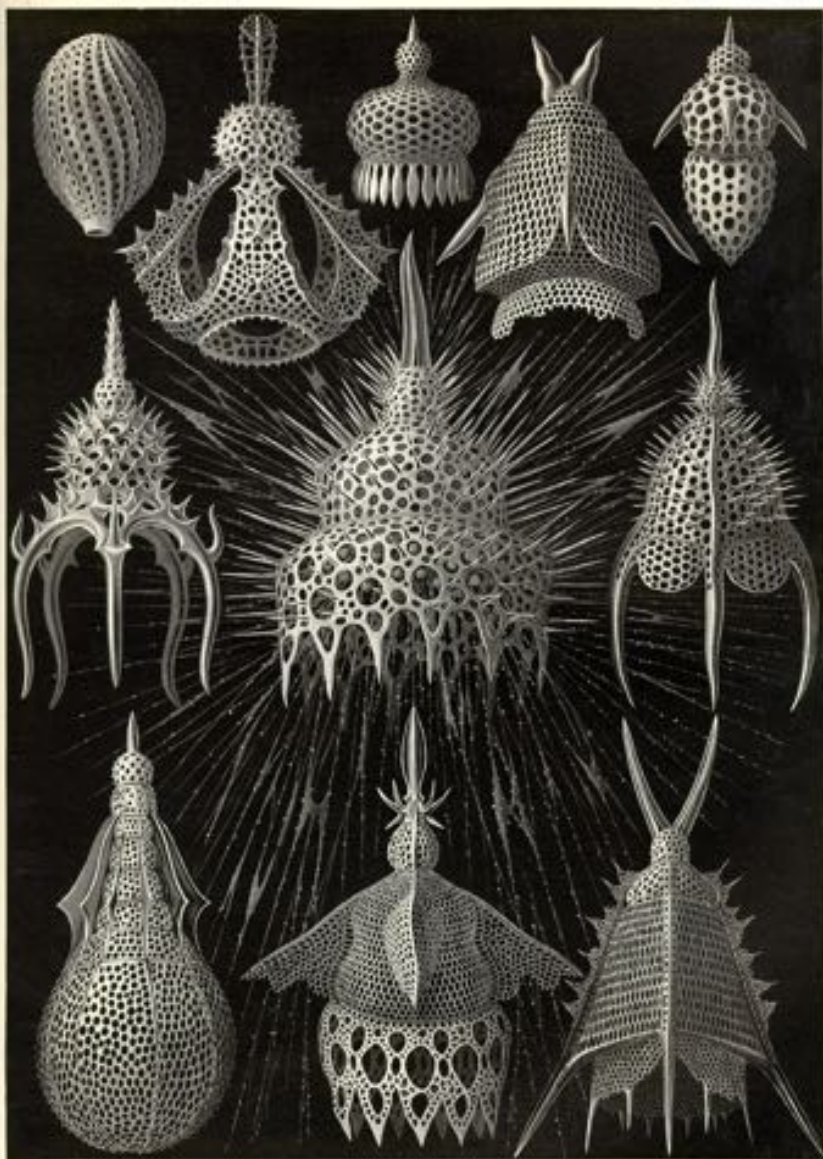
Robert Venturi
Big Duck, Dessin préparatoire, 1931



Dans un second temps, je tâcherai de poursuivre sur l'importance des croisements incessants, des entremêlements perpétuels du sensible, du culturel et du rationnel dans ce rapport que l'homme entretient avec ses environnements. Je montrerai le lien ténu qu'il existe entre la structure et l'ornement en architecture, chez Franz Lloyd Wright notamment, entre ornement et politique chez Branzi, avant de montrer comment l'homme en ramenant les choses à sa mesure, à cette tendance à en dévaster la majorité avec l'exemple de l'anthropocène et des *Earthworks* de Robert Smithson.

Enfin, en prolongeant l'idée de fusion entre l'homme et ce qui l'entoure, j'essayerai de savoir jusqu'où ce rapport d'interdépendance peut aller. Je prendrai le chemin de la science-fiction avec les exemples de Borges et des « *demeures psychotropiques* » de J.G Ballard, puis de l'érotisation chez Cronenberg et Dalí, avant de prendre le chemin d'une pensée de l'absolu dans laquelle l'homme et l'environnement n'existeraient pas en eux-mêmes mais pour eux-mêmes c'est-à-dire par les multiples relations qu'ils entretiennent l'un avec l'autre.

**Du sensible de la
nature**



Cyrtoides. — Flaschenstrahlklinge.

Ernst Haeckel, *Les formes de la Nature*, 1899

Évolution

Le début des années 1890 marque un tournant dans la théorie de l'évolution. A cette époque, le nom de Darwin était sur toutes les lèvres et les tables des naturalistes Ernst Haeckel et Wilhelm Bölsche (Planche I) étaient combattues par les organisations ecclésiastiques mais aussi au sein même des milieux scientifiques. Ces nouvelles tables des lois naturelles et les photos des plantes vues au microscope qui accompagnent ces découvertes permettent de comprendre les mécanismes de croissance de l'homme, de l'animal et de la flore. Ce développement de la recherche biologique eut une influence immédiate sur les arts plastiques. Sur l'Art nouveau principalement. Tous les mouvements, torsions, volutes, enchevêtrements, toutes les métamorphoses, irisation, phosphorescence,

des multiples espèces florales et animales étudiées vont inspirer, dans les formes et dans l'utilisation des matériaux, ce courant dont les objets devaient transfigurer le décor quotidien.

Cependant, il semble bien que l'étude des sciences naturelles, par nécessité académique, omet ses aspérités. Tout en essayant de penser plus rationnellement le monde en créant des lois, il apparaît que l'homme ne peut malgré tout s'empêcher de tirer vers ce qui le dépasse. Au-delà du point de vue ecclésiastique qui, comme on le voit encore aujourd'hui, remet complètement en question cette théorie de l'évolution, cette ambiguïté entre fascination pour ce qui lui échappe et tentative de justifier ce qui l'entoure semble être le propre de l'homme.

J'aimerais donc, dans un premier temps, me pencher sur l'intérêt croissant qu'ont eu les phénomènes « invisibles » de la nature sur les artistes alors que la science s'acharnait à établir des lois dans le but de la « rendre visible ». Un peu comme un pendant mystérieux à ce nouveau monde rendu visible par ces découvertes.

De l'Eau de là-dessous

En cela, la faune et la flore sous-marine, parallèlement aux connaissances rationnelles qu'apportent les sciences, ont beaucoup inspiré les artistes notamment pour l'aspect mystérieux que ce monde caché semble conserver. Un monde en soi donc, que les auteurs symbolistes ont représenté sous la forme d'un monde lyrique, étrange et exotique.

André Fontainas, ce poète belge qui a, entre autre, écrit une biographie d'Edgar Allan Poe, a servi, en écrivant dans la revue *Mercur de France*, de lien entre les poètes symbolistes belges et français. Il a notamment écrit *Sur le basalte*² un poème dans lequel il décrit la lumière sous-marine, c'est-à-dire l'atmosphère des profondeurs marines qui eut beaucoup d'influence sur les arts plastiques de l'époque :

*Sur le basalte, au portique des antres calmes,
Lourd de la mousse des fucus d'or et d'algues,
Parmi l'occulte et lent frémissement des vagues
S'ouvrent en floraisons hautaines dans les algues
Les coupes d'orgueil de glaïeuls grêles et calmes...*

*Le mystère où vient mourir le rythme des vagues
Exhale en lueurs de longues caresses calmes.
Et le rouge corail où se tordent des algues
Étend à la mer des bras sanglants de fleurs calmes
Qui mirent leurs reflets sur le repos des vagues.*

*Et te voici parmi les jardins fleuris d'algues
En la nocturne et lointaine chanson des vagues
Reine dont les regards pensifs en clartés calmes
Sont de glauques glaïeuls érigeant sur les vagues
Leurs vasques aux pleurs doux du corail et des algues.*

André Fontainas, *Sur le Basalte*, 1898

Pour les artistes comme pour les poètes, le point essentiel est d'essayer de donner une autre dimension aux phénomènes visibles, ou du moins, de tenter de les rendre représentables tout en conservant leur caractère d'étrangeté. Dans ce poème, les nombreux points de vue évoqués semblent simultanés : la proximité et le lointain peuvent être vus et perçus ensemble, la vision en grand angle de l'ensemble contraste avec la vision en détail, même les paysages étranges et cosmiques n'échappent pas à une vision segmentée, limitée.

Que ce soit les nymphéas resplendissants et phosphorescents, le règne des protistes, mi-plantes, mi-animaux, les lueurs de la mer, en conservant leur ambiguïté malgré la découverte de leur fonctionnement intrinsèque, deviennent les thèmes favoris des poètes et des peintres de l'Art nouveau et des courants artistiques qui en dérivent. L'irisation et le rayonnement des étranges créatures marines avaient inspiré aux poètes symbolistes français et belges des visions de brumes colorées. Odilon Redon, par exemple, notamment dans *La fleur du marécage* (Planche II), peint dans une lumière obscure des êtres ambigus de l'univers sous-marin.

Mais les plantes et des arbres de verre, lorsqu'ils sont éclairés par des lampes, introduisent également un élément brillant et surnaturel dans les appartements des grandes villes et transfigurent complètement le décor quotidien. A cette époque, l'opale (Planche III), par ses reflets brillants, était devenue la pierre à la mode, quant au verre opalescent, il fut utilisé pour les premières ampoules à filament. Cette phosphorescence marine, ramenée dans les villes, était recherchée pour évoquer ces ambiances d'eaux profondes comme on peut le voir dans les vases Art nouveau dont le sommet ou la base

sont décorés d'écailles de poisson, de peau de serpent, ou encore de varech, d'algues et de méduses. D'ailleurs dans *L'Île Mystérieuse* de Jules Verne, Cyrus Smith et Pencroff brûlent du varech pour obtenir de la « *soude naturelle* » qu'ils utilisent pour fabriquer du verre à vitre (chapitre IX), du savon et de la glycérine (chapitre XVII).

Ces lignes incessamment mouvantes, ces fragments de réalité, ces objets statiques en suspension et cette lumière particulière, tout prête ainsi à la métamorphose et annonce l'ébauche de nouvelles formes qui expriment le processus de croissance de l'homme. Louis Sullivan, Antoni Gaudí (Planche IV), Victor Horta, August Endell seront sensibles à ce sentiment de liberté que procurera l'évocation de cette croissance de chaque instant d'une plante et qui explique aussi l'intérêt porté au symbolisme des années 1900.

Dans ces espaces sous-marins faits d'algues et de pénombre semble rôder comme une nostalgie de mort. Le fossile, par exemple, et sa conservation dans la roche, de part sa structure extérieure devient un des motifs de l'Art nouveau comme les racines et les écorces et semble nous dire quelque chose de notre place dans le monde. Les paysages primitifs et cosmiques qu'offre ce monde aquatique suggèrent, en filigrane, la vie et la mort, l'histoire de l'humanité, le début et la fin, et les artistes de cette époque ont cherché à reproduire cette atmosphère particulière.

Mais bien avant cette période, entre le XIII^{ème} et le XV^{ème} siècle, il semble que les Nasrides aient déjà joué de cette ambiguïté entre la recherche de nouvelles techniques d'irrigation d'une part et la conservation de ses mythes d'autre part. En effet, cette dynastie musulmane qui a établi son pouvoir sur le Royaume de Grenade au XIII^{ème} siècle est surtout connue pour les fontaines de l'Alhambra considérées comme les représentantes de la virtuosité artistique et technique des Nasrides. Dans les jardins du Generalife les fontaines fourmillent, la fontaine au sein de la cour aux Lions dans l'Alhambra est la plus connue (Planche V). Le Coran décrit d'ailleurs le Paradis comme un verger parsemé de jardins, dans lequel l'eau circule sans interruption. Les Nasrides n'auront de cesse de matérialiser cette description élaborant un luxe invraisemblable de jets d'eau. Mais sous le calme et la sérénité des jardins, œuvre un monde du dessous complexe, et prouve un vrai savoir-faire technique très avancé pour l'époque. Faire arriver l'eau jusqu'à l'Alhambra n'a pas du être facile : il fallut créer tout un réseau de canalisation pour irriguer

l'eau jusqu'aux hauteurs du palais. Le jeu de ruisseaux qui unit les fontaines et les bassins en apparence simple, est d'une infinie complexité : des canaux inclinés à contre-courant pour retenir l'eau, des rétrécissements qui accélèrent le débit, des cavités et des courbes qui la font couler d'une manière capricieuse et, tout cela sans rumeur, sans bruit, comme pour ne pas perturber la sérénité d'une nature qui s'y reflète (Planche VI).

Les symbolistes français et belges tout comme les artistes/ingénieurs de l'Alhambra semblent donc partager cette ambiguïté dans leur rapport à l'eau et semblent également vouloir conserver cette attention portée à l'« *état des choses* » pour reprendre l'expression d'Hermann Obrist (Planche VII), qui ramène les sens et les perceptions dans les intérieurs mais aussi au cœur du processus de création.

Malgré cela, il semble bien que l'eau moderne, l'histoire de l'eau dans les civilisations occidentales et orientales, raconte un désenchantement progressif.





En effet, le développement des techniques d'observation et des connaissances qui en découlent, ont eu pour effet une démystification de ce qui entoure l'homme. Même si, à l'époque des Nasrides, le palais de l'Alhambra tout en développant son savoir-faire dans la maîtrise de l'eau, a su conserver ses mythes, les génies des eaux sont aujourd'hui généralement remplacés par des ingénieurs : les génies civils qui cherchent à en contrôler les débits, les génies chimiques qui cherchent à en conserver la qualité et la pureté, les génies environnementaux qui cherchent à étudier son articulation avec les milieux. De telle sorte qu'on ne voit plus dans l'eau du génie mais de la raison. L'eau n'est plus intelligente, elle devient intelligible.

Mais au-delà de cette question de l'eau, ce qui m'interroge aujourd'hui c'est la perte d'un onirisme au sein d'un savoir ou d'une approche technique, à l'heure où le ratio entend prendre le pas sur le sensible.

Le retour au sensoriel

« *La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé.*⁷ »

Dans *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Bachelard ne traite pas l'eau en concept comme pourrait le faire un chimiste ou un biologiste. Lorsque Bachelard rêve l'eau, il ne s'agit pas d'une rêverie superficielle, ce n'est pas l'eau qui nous distrait par le caractère pittoresque qu'elle peut avoir, que ce soit la grande cascade ou le petit jet d'eau. Ce n'est pas une eau qui nous séduit simplement par le jeu de ses formes, mais c'est davantage une eau qui, sincèrement, lorsqu'elle émerge, nous dit quelque chose de notre propre émergence. Et c'est cette « co-naissance » du « moi » et du milieu que cherche à traquer Bachelard.

En cela, il nous dit que connaître un milieu ce n'est pas simplement le reconnaître rationnellement mais c'est aussi l'éprouver intimement dans des images qui approfondissent notre être face à cet objet, ce milieu ou cet espace. Un peu comme lorsque l'Art nouveau voyait dans la croissance constante et permanente de la plante, une tendance à la transfiguration qui sous-tend une totalité dans laquelle l'homme se trouve pris quelque part entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. Ainsi, pour Bachelard, d'une certaine façon, les images qui nous habitent sont des images qui nous habitent.

Retrouver du sensible, là où l'homme a voulu privilégier la structure depuis les années 1930, c'est ce que cherche à valoriser l'architecte et designer Andrea Branzi. D'après lui, l'homme a déjà en lui cette tendance à entretenir un rapport physique avec les objets qui l'entourent où l'expérience des sens, du toucher, de l'odorat ont la même importance que la fonction propre aux objets. Mais Bachelard va plus loin. Toujours, dans *L'Eau et les Rêves*, il nous dit qu'au fond, habiter pour l'humain, ce n'est pas habiter l'univers en général, mais davantage habiter un milieu en particulier, une « *cosmicité intime* » faite d'odeur, de textures, d'expériences d'être là, de l'ici, d'un lieu spécifique, caractérisé notamment par ce qui le poétise.

Dans une interview accordée à Alice Laguarda pour le journal *Parpaings*, l'architecte Gaetano Pesce élargit cette idée de « *génie de l'eau* » dont parle Bachelard au « *génie du lieu* ». Pour répondre à la question : « *l'expérimentation permanente entraîne-t-elle forcément une perception différente de l'architecture, peut-être plus « complète », plus proche, en tout cas, du vivant ?* », il prend l'exemple du recours au « *génie du lieu* » :

« Les architectes utilisent systématiquement, pour légitimer cette idée, les matériaux du lieu dans lequel ils construisent. Mais le « génie du lieu » ne se réduit pas à ce recours aux matériaux traditionnels, il réside plutôt dans la sensation, dans l'« état d'âme » du lieu.⁸ »

En ce sens, cet « *état d'âme* » du lieu propose une exploration de différentes manières d'être au monde. Il est d'ailleurs intéressant de voir comment Bachelard met en parallèle la joie du pétrissage (on a tous un « *cogito-pétrisseur* »), dont l'enfant se souvient, dont le cuisinier et le pâtissier

ont connaissance, avec le travail des pâtes dans les stations d'épuration. Comme je le disais, aujourd'hui, le rapport à la matière eau, s'est très distancié de l'homme parce qu'il est le plus souvent télé-réglé. Finalement, on accède à l'eau par le biais de tout un système de contrôle. Et la différence, qui fait que le puisatier d'hier n'est plus celui qui travaille dans les eaux potables et usagées d'aujourd'hui, c'est cet onirisme écrasé ou inscrit dans la maîtrise technique de l'eau. Tout l'enjeu est là : comment retrouver ce rapport de l'onirique dans l'hyper-technicité de nos systèmes industriels qui gèrent l'eau d'aujourd'hui. Bachelard pensait avoir trouvé une solution : créer un bureau de l'onirisme dans chaque station d'épuration de l'eau.

En suivant la philosophie de Bachelard, éprouver la terre, parce qu'elle met en œuvre des matières primordiales, la terre, l'eau, l'air, le feu, apparaît comme une certaine manière d'être au monde. L'homme, en manipulant ces éléments naturels, en les éprouvant, aura peut-être davantage le sentiment de saisir quelque chose de la nature, plutôt qu'en la représentant. Les pâtes, les boues, avec ce qu'elles peuvent avoir de dégoûtant ou de visqueux, renvoient à cet imaginaire du pâteux aussi bien propre à la nature qu'à l'homme.

Comme un enfant qui ne pourrait se retenir de toucher toutes les fourrures dans un magasin de prêt-à-porter, ou qui ne pourrait s'empêcher de plonger sa main dans l'eau à proximité d'une fontaine, je me rends compte que le premier rapport que j'ai avec un milieu est un rapport à des textures, à des matières. Un moment d'attraction spécial que je retrouve en travaillant la terre, en éprouvant sa viscosité et qui est pour moi une manière aussi de trouver ancrage dans une vision plus sensible du monde.

Le travail de la terre, de la céramique, fut d'ailleurs pour un grand nombre d'artistes et notamment pour Picasso, l'occasion d'une recherche de matières, de procédés et de manière d'être au monde. Les incisions, coupures, granulations, effets de suture, rubans de pâtes en reliefs, les fonds utilisés bruts ou patinés, peints ou gravés, tout cela participe d'un constant effet de balance et d'opposition entre, d'un côté, une matière archaïque et, de l'autre côté, sa sophistication formelle.

Gaetano Pesce
Pescetrullo, 2008



Mixité et plus si affinités...

En se réappropriant des gestes ancestraux, comme dans *Petite Chouette* (planche VIII) de 1953, Picasso donne aux ailes de ses sculptures d'oiseaux comme des greffes de petits plis, leurs plumes ébouriffées par l'ongle. Il semble toucher du bout des doigts un certain rapport originel avec la nature. Mais Picasso puise aussi dans des rebuts : tessons, fragments de brique, clous, ongles etc. dont il utilise les arêtes, cassures et divers aléas et les mêlent à la terre comme si le champ lexical de la brisure ou de la cassure les réunissait. Il joue parfois de l'opacité des céramiques : terres crues ou mates, blanches, ocre ou roses et qui, émaillées, vernies, peintes, recouvertes à la cuisson d'émail vont se mettre à refléter différemment la lumière en fonction de leur environnement.

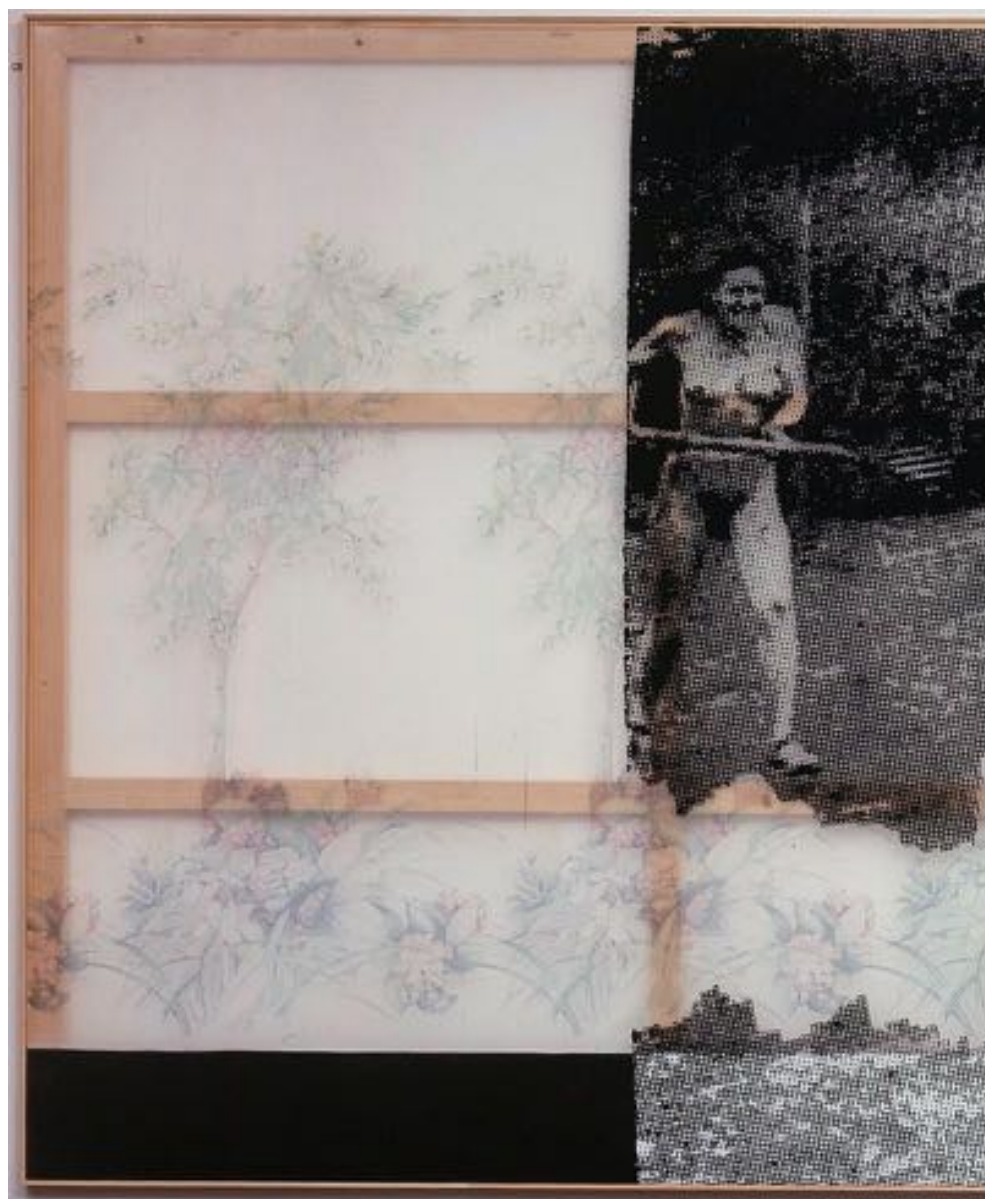
Faire le choix de divers matériaux aux différentes provenances et les mêler à de la terre comme pour les unifier n'est pas vain. En faisant cela, Picasso multiplie les espaces, les points rencontre et les points de vue autant que les jeux temporels.

Cette mixité des éléments ouvrant sur d'autres temporalités et d'autres espaces trouve pour une part son apogée dans l'œuvre de Kurt Schwitters dont les assemblages et les collages obéissent à des principes de compositions complexes. Avec *Le Merzbau* (Planche IX), cette énorme accumulation d'objets commencée en 1921 dans sa maison de Hanovre et qui fut par la suite détruite par un bombardement, Schwitters constitue une gigantesque et prolifique obstruction d'un espace, par ajouts et montages successifs d'une foule de matériaux. Cette construction qui relève tout autant de l'architecture d'intérieur et du mobilier que du collage ou de la sculpture représente le point d'aboutissement de son

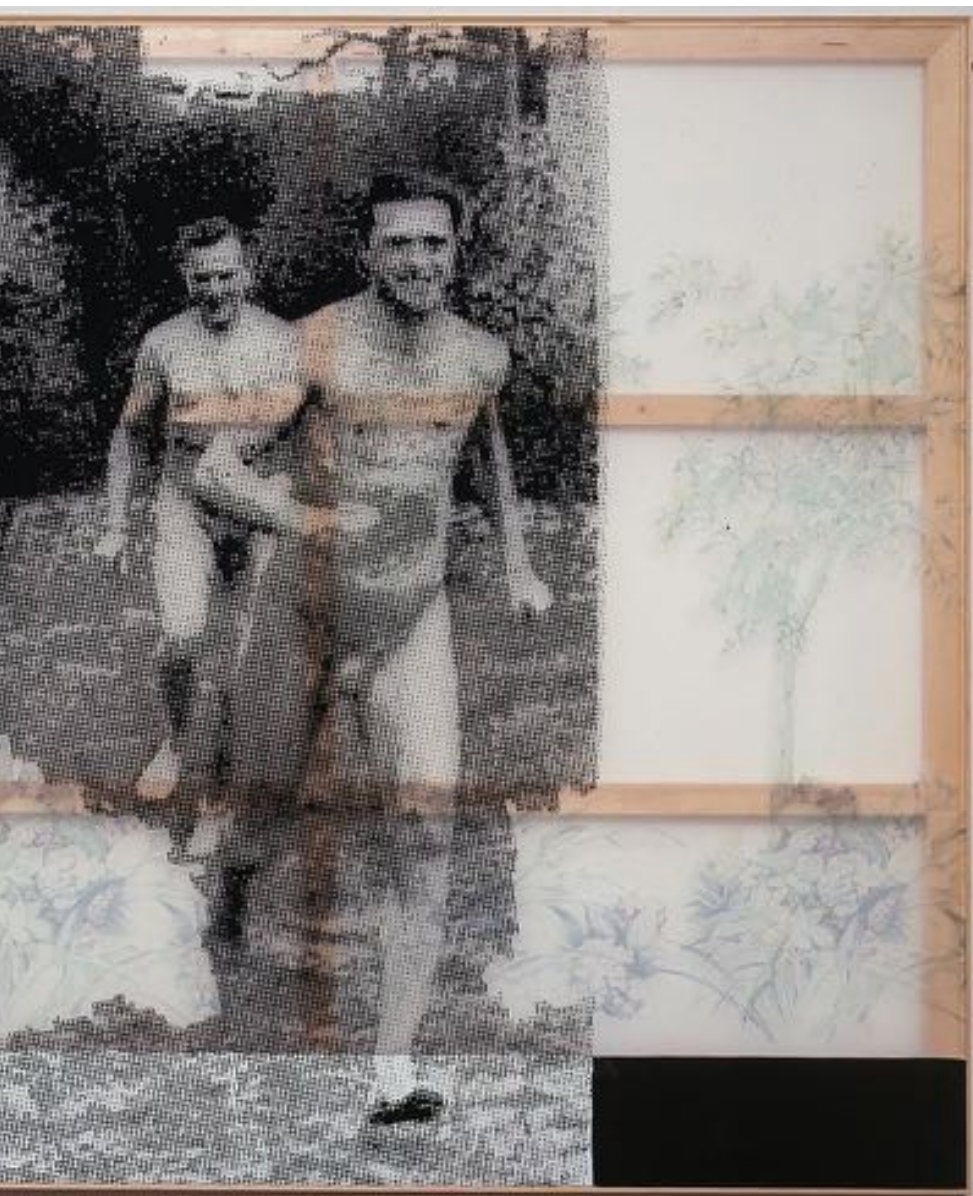
travail. Plus récemment, Sigmar Polke opère sur les matériaux les plus divers : calques, tissus imprimés ou patchwork, bâches, peinture blanche, encre, etc. sont réunis dans ses compositions picturales de manière harmonieuse, avec des effets de transparence, les différentes couches de matériaux se lisant par endroits les unes au travers des autres. Il s'ensuit une perpétuelle rupture et fragmentation du plan pictural, celui-ci basculant en permanence, pouvant venir en avançant ou bien reculant, se fragmentant, se déchirant.

Durant la seconde guerre mondiale, à un moment où les artistes rencontraient des difficultés pour se procurer des matériaux, Louise Nevelson (Planche X) découvre la magie des matériaux de récupération : caisses, fragments de meubles cassés, bois aux clous rouillés, tous matériaux qu'elle désarticule et fragmente ensuite patiemment avant de les réutiliser. Sa démarche n'a donc rien à voir avec le ready-made, car le matériau trouvé est totalement réassimilé et réintégré au sein d'une composition où il se fond. La couche de peinture noire, blanche ou or achève l'unification et la fusion de ces fragments d'un réel en fin de compte profondément transmué et cela, même si l'on peut reconnaître tel pied de chaise cannelée, telle moulure ou courbure d'un violon.

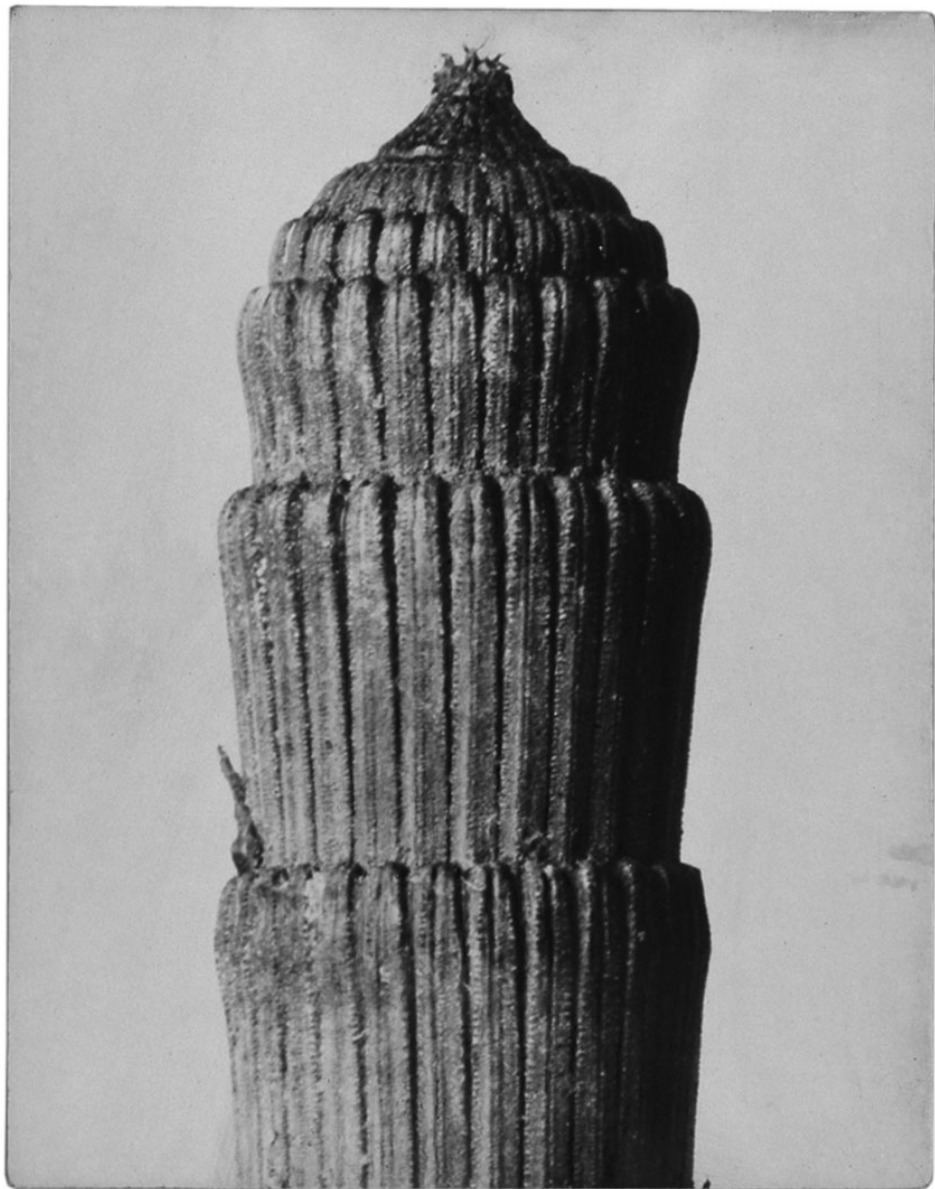
Ces artistes qui unissent matières et objets entre eux semblent, par l'intermédiaire d'un matériau liant, vouloir atteindre quelque chose de plus vaste. Ces objets unis, faits d'unions, semblent être ce trait d'union qui leur manquait jusque là pour rejoindre d'autres environnements et d'autres mondes.



Sigmar Polke
Guardian of the Threshold, 2003



A fleur d'espaces



Karl Blossfeldt,
Equisetum hyemale,
photogravure, vers 1926

L'ornement : ce lien qui nous sépare

Ce « monde des choses », j'aimerais m'y pencher davantage dans cette deuxième partie en interrogeant les formes que peuvent prendre cette limite, ce seuil à franchir, voire ce manque à combler qui se trouve entre l'homme et ce qui l'entoure, entre l'artiste et ce qui l'entoure et comment l'homme dans ce rapport ambigu qu'il entretient avec ses environnements se retrouve souvent à la croisée du naturel et du culturel qui, dans un jeu de renvoi perpétuel, s'attirent et se repoussent sans cesse. Pour cela, j'aimerais revenir un instant sur cette période brève, mais importante dans cette approche, que fut la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} en Europe. Une période durant laquelle l'homme cherche à se

rapprocher de la nature, en érigeant des lois naturelles pour la saisir et en emplissant ses intérieurs de motifs végétaux et floraux qui, par leur mouvement (produit de la main de l'homme), semblent se répandre et proliférer pour aboutir à la création de nouveaux espaces à la lisière de l'homme et de la nature.

En 1904, dans son livre *Le Monde des formes dans le règne de la nature*, Martin Gerlach (Planche XI) avait contribué à faire connaître la vie végétale et la théorie de l'évolution et les photos des plantes prises au microscope par Karl Blossfeldt attiraient l'attention sur l'élément vital de la plante, sur tous les mouvements de la plante soumis aux influences de la lumière et de la pesanteur et qui rendent compte de sa croissance. Cela changeait totalement la conception de l'élément floral héritée de la Renaissance davantage apprécié jusqu'alors pour ses qualités principalement décoratives.

Ces observations permirent aux artistes de l'Art nouveau de voir des structures et ils seront sensibles à ce que le théoricien Félix Poppenberg appellera une « *esthétique fonctionnelle* » comme il la définit ici :

« On trouve aussi une esthétique fonctionnelle dans la nature. L'Exposition de Dresde de 1906, un événement pour l'époque, permettait de voir comment, dans la formation des espèces animales, les organes fonctionnels sont en même temps décoratifs. Prenons l'exemple de la formation des moules et des gastéropodes, des coraux, des cristallisations et des tissus spongieux, on remarque à chaque fois un caractère ornemental qui n'est pas uniquement décoratif mais qui exprime toujours un principe de vie, une fonction, un processus naturel. Il faut donc désormais que les arts appliqués tendent à considérer et à utiliser l'ornement comme un signe important, comme la manifestation de caractéristiques internes et non plus comme quelque breloque inutile, rajouté par hasard⁹ ».

Même si d'autres facteurs entrent en ligne de compte, l'important ne se situe donc plus seulement dans l'emprunt fait à la nature de l'élément floral, mais il est primordial de le voir maintenant dans sa relation avec la nature. Je pense important de rappeler que le large public a tout d'abord rejeté cette esthétique fonctionnelle que proposait

l'Art nouveau comme par exemple la ligne organique en « coup de fouet » importée de Belgique par Guimard, en lui préférant une décoration d'où la raison était absente.

En architecture, l'ornementation de Frank Lloyd Wright, comme dans l'esthétique fonctionnelle, résulte directement de la construction. Elle n'est plus appliquée après coup à la construction comme un signe conventionnel mais l'une résulte bien de l'autre. Autrement dit, les ornements de Wright sont dorénavant *de* la surface et non plus *sur* la surface. Et justement cette question de l'ornement, celui qui affirme une dépendance organiquement reliée au reste de l'architecture un peu comme du corail qui se fixe sur un coquillage, a été une des préoccupations constantes pour les architectes, les artistes et les designers de cette époque.

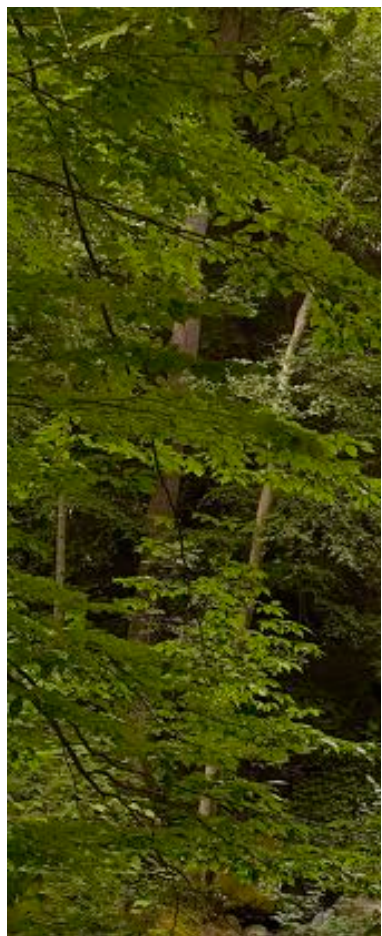
Christine Buci-Glucksmann dans son dernier ouvrage, *Philosophie de l'Ornement, d'Orient en Occident*, dans son chapitre *Ornement et Structure : Dalí et Gaudí*, nous rappelle précisément cette interdépendance de l'ornement et de l'architecture :

« La fusion de l'ornement et de l'architecture présuppose d'obéir aux lois de la nature mais aussi de pratiquer un véritable rationalisme constructif, selon lequel l'ornement est la structure et non pas quelque chose de simplement surajouté comme sur une pâtisserie.¹⁰ »

Gaudí précisait déjà que, pour être intéressante, l'ornementation doit représenter des objets qui rappellent des idées poétiques et constituent des motifs. Cependant, ces motifs sont toujours soumis au caractère de l'édifice et à son unité.

Frank Lloyd Wright s'est donc intéressé à ce rapport complexe de la raison et du sensible, de la structure et de l'ornement au point d'en théoriser une philosophie : l'architecture organique. Dans celle-ci, il va s'intéresser à l'harmonie entre l'habitat humain et le monde naturel. Au moyen d'une approche conceptuelle à l'écoute du site et intégrée à lui, il fait du bâtiment et de son mobilier une composition unifiée et intriquée à son environnement.

Frank Lloyd Wright,
Fallingwater House,
1936-1939





L'architecture de Wright voulait synthétiser tous les objets et éléments de l'environnement à l'intérieur d'une seule unité organique :

« Une entité organique, ce bâtiment moderne, faisant contraste avec l'ancien agrégat de parties, dépourvu de sensibilité. Sûrement, nous avons ici l'idéal d'unité plus haut en tant que réalisation plus intime de l'expression d'une vie dans son environnement. Une seule chose au lieu de beaucoup de chose ; une grande au lieu d'une collection de petites... Donc, dans l'architecture organique, il est presque impossible de considérer le bâtiment comme une seule chose, son mobilier comme une autre et son implantation et son environnement comme encore une autre.¹¹ »

Il apparaît dans cette citation que Wright attache une grande importance au fait que tout se lie et que tout se soutient, que tout s'interpénètre et que tout s'influence. De l'homme à l'habitat. De l'architecture au mobilier. De la structure à l'ornement. L'architecture organique emprunte en cela beaucoup au processus de croissance et de développement de la faune et de la flore. Wright semble remettre en cause un « *agrégat de parties, dépourvu de sensibilité* ». Comme



Archizoom Associati,
« Safari » Sofa, 1968

si, plus on divise, plus on sépare, et plus nos sens se dissipent et s'amenuisent. Cette théorie remet en question l'idée jusque là prédominante selon laquelle l'ornement serait une chose esthétiquement harmonieuse mais détachée de son support, un accessoire. Ce détachement de tout conduit, pour Wright, à un appauvrissement de l'homme.

Et si l'ornement a longtemps été exclu et même tabou, c'est justement en raison de sa position périphérique par rapport ce qui le supporte, mais également à cause de ses affinités avec un féminin voué aux tissus, textures, tapis et autres travaux manuels. Comme a pu le faire Wright en architecture, réévaluer l'ornemental aujourd'hui signifie lui redonner sa force d'abstraction, de métamorphose et d'évocation qu'il mérite. Mais plus largement, envisager l'ornement comme faisant partie intégrante de la structure, c'est proposer une vision du monde et de la vie où tout est interdépendant, où tout se retrouve et se rejoint, de l'architecture à l'artisanat, de l'art à la vie. C'est envisager d'être traversé par une multitude de miroirs qui se renvoient les uns aux autres, du proche au lointain, de la partie au grand tout et de revoir notre place dans l'espace domestique, dans le monde et même au-delà.



Hybridation

Cependant, même si la philosophie de Wright a permis de rediscuter la place de l'homme dans son environnement, il n'empêche qu'il reste un artiste moderne, et à cette tendance à vouloir défendre et généraliser une vérité, sa vérité. Il tient finalement peu compte des besoins qui peuvent différer d'un individu à un autre, d'un groupe à un autre, et tend à proposer un modèle idéal qu'il faudrait suivre. Notamment avec le terme « *usonie* » qui désigne pour Wright l'idéal démocratique vers lequel doit tendre l'Amérique par la construction de maisons individuelles abordables en grande série, certes ouvertes sur l'extérieur, mais peu singulières finalement. A trop vouloir rapprocher l'homme de la nature, Wright semble avoir oublié que l'individu a ses propres singularités et qu'il s'agit donc moins de rapprocher l'homme de la nature que les hommes de leurs environnements.

Cette volonté de mettre en avant des singularités et de les porter, c'est ce que tente de faire l'architecte et designer Andréa Branzi. En allant vers un design qui s'éloigne des codes des groupes à fort pouvoir d'achat et des codes standardisés de l'industrie, il cherche à répondre à des désirs de groupes culturels différents, qui se reconnaissent dans des compor-

tements, des modes et des langages singuliers. C'est l'ouverture d'une large porte qui permet à ce que l'on appelle aujourd'hui des « designs de niche », d'exister pour répondre à ces marchés segmentés qui fleurissent depuis les années 2000, parallèlement au marché homogène international des produits de grande consommation.

Dans ses interviews, il aborde cette recherche de propositions variées et adaptées à des groupes différents en évoquant son expérience avec le groupe Archizoom Associati créé dans les années 1960 et qui repoussait les tabous des modernes :

« D'un côté, nous nous présentions comme un mouvement d'avant-garde, qui introduisait dans la culture du projet les différents langages de communication de masse, le mauvais gout du marché et le style arabe, par exemple qui jusqu'alors n'avaient pas le droit de cité. D'un autre côté, le mouvement radical comportait une originalité intéressante : contrairement à toutes les avant-gardes précédentes, il s'opposait à la formation d'un seul code linguistique et esthétique nouveau et identifiable. En d'autres termes, nous parlions déjà de la fin des avant-gardes historiques.¹² »

Revenir aux conflits qui ont traversé le XXème siècle aussi à propos de l'ornement et du décoratif, permet à Branzi de réinventer une modernité attentive à sa propre histoire, sans censure ni refoulés et lui permet de renouer avec une question désormais politique. L'Art nouveau, à une époque où les scientifiques prônaient le partage des découvertes au plus grand nombre, n'était dans les faits, qu'à destination des intérieurs bourgeois.

Pour Branzi, à travers le mélange des styles, le chaos des genres, le pluriculturalisme, il semble bien que le rêve moderne d'une possible transformation des sociétés par une voie unique, par une même vérité, celle de l'utopie du beau pour tous grâce à l'industrie et au standard, ne peut être poursuivi car il n'existe pas une seule et même vérité.

« Le lien qui m'unissait à mes amis d'Archizoom était une énorme créativité. Une créativité issue de la crise des idéologies, du rationalisme, de la modernité. Notre créativité résultait de ce vide immense produit par l'effondrement des certitudes sur lesquelles s'était fondé l'ensemble de la société. Dans un certain sens, la culture de jeunes de l'époque, dont

nous faisons partie, était une réaction vitaliste et instinctive face à l'effritement du système de valeurs survenu dans l'après-guerre.¹³ »

Ce désir de propositions « vitales et instinctives » de nouvelles formes, celles de l'architecture et de design, a ainsi pour objectif de créer un environnement extérieur et intérieur en adéquation avec les exigences spécifiques de groupes culturels multiples.

Mais si cette volonté d'adapter des architectures, des objets ou des environnements à des besoins toujours plus spécifiques, est poussée à son paroxysme, on peut considérer que la solution idéale serait la parfaite fusion des deux : la fusion de l'homme à son environnement. En effet, si l'homme a tenté de se rapprocher de son environnement, de la nature, pour Wright, de l'espace domestique et des cultures du monde entier pour Branzi, dans le but de trouver sa place, la plus harmonieuse possible, dans le monde, l'homme n'aurait-il finalement pas tout intérêt à se fondre complètement dedans ?

Fusion

Au milieu du XVI^e siècle, en pleine Renaissance, sous Maximilien, Guiseppe Arcimboldo réalise des portraits composites dont les éléments rongent un personnage tout en le figurant de manière très précise. Arcimboldo semble chercher à mêler toutes les structures possibles de la nature à toutes les expressions, à tous les états d'âme de l'homme. On sait que la Renaissance est aussi cette époque où l'obsession des monstres merveilleux est omniprésente. Ses « monstres » semblent ainsi hésiter entre apparaître et disparaître, entre rester les mêmes et devenir autre. Mais ce qui surgit le plus dans l'observation de ses têtes, c'est la sensation que la nature développe perpétuellement une irrésistible tendance à transgresser elle-même ses propres lois, ses propres règles, ses propres formes, un peu comme une mère monstrueuse qui dévorerait ses enfants, à l'image de Cronos, incarnation mythologique du temps.

Roland Barthes, dans *L'Obvie et l'Obtus*, établit un rapprochement entre cette esthétique de l'agglutination, du grouillement, de la « transmigration¹⁴ » chez Arcimboldo, de l'homme à la nature, de la nature à l'homme avec l'infini. En effet, il définit ces monstres comme « ce qui transgresse la sépara-

tion des règnes, l'animal et le végétal, l'animal et l'humain¹⁵ », on bascule « d'un ordre dans un autre¹⁶ ». « Le principe des monstres arcimboldesques, écrit-il, est en somme que « la Nature ne s'arrête pas »¹⁷ », éveillant ainsi en nous, un désir cosmique de plonger au plus profond, d'être constitué et de faire partie intégrante de notre environnement.

Comme le papillon qui, grâce aux couleurs métalliques de ses écailles qui diffractent la lumière, réussit à se fondre dans la végétation, ou comme le phasme qui, par sa morphologie, se confond aux brindilles, cette idée rejoint les réflexions que Roger Caillois, proche du surréalisme, mena dans les années 1930 dans le domaine des formes sur les phénomènes de mimétisme animal. Dans *Le mythe et l'Homme*, il réfléchit à ce qu'il appelle « la tentation de l'espace¹⁸ ». Pour lui, lorsque le papillon se confond avec une pétale de fleur par exemple, il ne s'agit pas nécessairement d'un mécanisme de défense, qu'il considère comme une justification abusive et trop réductrice du mimétisme. Il y voit bien plus que ça. Il évoque une « tendance magique de la recherche du semblable¹⁹ » du vivant qui « outrepassse l'étendue et vit



Giuseppe Arcimboldo
Autunno e Inverno, gravure, XVI^e siècle



Écailles de papillon vus au
microscope



dans l'outre-espace²⁰ ».

Il constate ainsi que :

« Cette assimilation à l'espace s'accompagne obligatoirement d'une diminution du sentiment de la personnalité et de la vie ; il est remarquable en tout cas que chez les espèces mimétiques, le phénomène ne s'effectue jamais que dans un seul sens : l'animal mime le végétal, feuille, fleur ou épine, et dissimule ou abandonne ses fonctions de relations. La vie reculant d'un degré.²¹ »

Cette tentation de combler cette « différence de niveau » dont parlent Barthes et Caillois, ce désir de rapprocher les genres, de « franchir sa frontière corporelle pour habiter de l'autre côté de ses sens.²² », peut renvoyer au travail des artistes abordés en première partie : Picasso, Nevelson, Polke ou Schwitters, qui semblent aussi chercher, à leur manière, grâce aux propriétés liantes de la terre chez Picasso, de la peinture chez Nevelson, ou des effets de perturbation des perceptions chez Polke et Schwitters, à rapprocher des différences, à unir des mondes par la création de nouveaux objets ou de nouveaux espaces intermédiaires.

L'homme dans ses nouveaux espaces

Il apparaît, et l'homme en fait parfois douloureusement et directement l'expérience, qu'à force de chercher à se rapprocher de ce qui l'entoure, l'homme finit bien souvent par se faire dépasser par ses espaces.

Un peu comme l'envisageait Wright à propos de l'architecture organique qu'il voulait unifier et intriquer à son environnement, l'argument que développe le sociologue Bruno Latour dans *Nous n'avons jamais été moderne*, est de dépasser cette opposition nature/culture au profit d'une hybridation.

Dans son ouvrage, Latour met l'accent sur l'aspect complètement obsolète du dualisme nature/culture qui opposerait d'un côté, une réalité seulement faite par les hommes, artificielle, la culture, et de l'autre, une réalité qui n'a pas besoin de l'homme pour exister, la nature. En cause : les excès du développement des industries humaines sur la terre que provoque le réchauffement climatique et la multiplication des catastrophes naturelles que l'homme engendre. En faisant cela, l'homme réduit justement cet écart qui le séparait jusque là de la nature. Aujourd'hui, un événement qui peut paraître naturel au premier abord est en réalité provoqué par l'homme.

Cet événement n'est donc pas un produit de la nature mais bien un produit de l'homme, un produit culturel. C'est ce que Bruno Latour appelle des « hybrides », des phénomènes issus de lois naturelles mais fabriqués par les hommes.

L'anthropocène révisé aussi ce paradigme nature/culture. Ce concept géologique considère que, depuis le XVIII^e siècle, la puissance

de l'homme a dépassé celle de la puissance énergétique terrestre. La manière qu'à l'homme d'opérer sur son environnement influe davantage sur le monde, sur le paysage et s'oppose ainsi à la période révolue de l'holocène c'est-à-dire à cette période géologique qui recouvrait ces 10000 dernières années.

Je trouve d'ailleurs intéressant de constater que l'époque des premiers dispositifs d'extraction minière coïncide avec la création des musées. En ramenant dans les musées ce qu'il a trouvé en creusant le cœur du monde, l'homme cherche un peu à être lui-même le centre du monde. De ce point de vue, les musées deviennent en quelque sorte des chambres gelées conçues à notre mesure pour nous présenter notre démesure et semblent aujourd'hui déborder de partout.

A force de ramener les choses à sa mesure, l'homme aurait donc fini par se faire déborder, voire même avaler, ou cancériser comme une tête d'Arcimboldo. Et si l'homme se fait avaler par les choses qui l'entourent, on peut considérer qu'il devient lui-même une couche organique, vivante parmi les autres, une sorte de strate.

Mais alors, si je pousse encore un peu, qu'est-ce qu'être une strate parmi les autres? Comme on l'a vu, manipuler la terre, rentrer dans la terre, c'est aussi le temps de cette prise de conscience de notre place dans un cycle où tout vit et où tout meurt. Malgré son indifférence totale, la terre finit toujours par nous submerger. En s'imaginant comme strate nous-même, il semble alors difficile d'observer le monde de l'extérieur. Pour prendre la mesure de ce monde, il est alors intéressant comme l'ont fait Wright, Branzi, ou

Smithson de tenter de construire des seuils, des points de rencontre entre différents espaces, différents temps, différentes cultures sans nous et pour nous. Comme on l'a vu, en essayant de se rapprocher du monde, il apparaît qu'on en dévaste la majorité. Ce seuil est donc très difficilement envisageable. Comment faire pour que ce seuil ne devienne pas un obstacle ?

Crise de l'espace ?

Cette question du seuil, à travers la notion de strate, de sédimentation, Robert Smithson en a fait le fondement de sa recherche.

Son film *Spiral Jetty* s'ouvre sur la visite au musée d'Histoire naturelle. Il filme longuement les pelleteuses mécaniques creusant la terre. Cette action de creuser la terre n'est pas vaine pour Smithson. En effet, pour lui, la terre révèle les couches profondes de l'homme. Lorsqu'il filme sa spirale vue du ciel, en réalisant lui-même des spirales dans les airs grâce à un hélicoptère, il amplifie jusqu'à la perte totale de repères le cheminement du regard.

À travers cette recherche constante de la forme de la spirale et sa répétition, Smithson semble mettre l'homme au centre d'un univers toujours en mouvement et jamais terminé que les mouvements de l'hélicoptère accentuent. Ce grand vertige, il le retrouve dans l'intérêt particulier qu'il porte pour les forces archaïques enfermées dans le paysage, comme les énergies fossiles ou le cristal pour sa structure, sa transparence et ses propriétés réflexives.

Dans *Asphalt Rundown* (Planche XII) ou *Glue Poor*, il semble emporter l'énergie et l'esthé-

tique liquide des *drippings* de Jackson Pollock dont il augmente l'échelle en les appliquant au paysage.

Mais Smithson va surtout chercher des liens fondamentaux avec le paysage.

En effet, il va élargir cette vision plus traditionnelle du paysage pittoresque ou romantique, après avoir prêté une attention toute particulière à ce qui pouvait déformer cette vision dans les années 1960, c'est-à-dire l'agrandissement et l'étalement des zones industrielles, à la périphérie des villes.

Il convoque ainsi cette définition de la nature qui est à prendre en compte dans sa réduction face à l'avancée de l'homme.

Dans un numéro de la revue *Artforum*, en 1968, *A Sedimentation of the Mind : Earth Projects*, il établit entre surfaces terrestres et espaces mentaux un rapprochement d'ordre géologique fondé sur l'érosion :

« On ne peut éviter des pensées vaseuses, écrit-il, quand on en vient à des *earth projects*, ou à ce que j'appellerai de la « géologie abstraite ». L'esprit humain et la Terre sont constamment en voie d'érosion ; des

*rivières mentales emportent des berges abstraites, les ondes du cerveau ébranlent des falaises de pensée, les idées se délitent en blocs d'ignorance et les cristallisations conceptuelles éclatent en dépôts de raison graveleuse.*²³ »

Pour en revenir à *Spiral Jetty*, sa localisation spécifique est également un élément crucial de la démarche de Smithson, au sens où l'assèchement du lac, suivant le principe d'équivalence paysage/mental, nous informe de son allure singulièrement mortifère. Elle nous met en quelque sorte sur le chemin de notre propre finitude. Cette hypothèse se voit d'ailleurs confirmée par le fait qu'il donna à ses projets le nom générique d'*Earthworks* en reprenant le titre d'un roman de science-fiction de Brian Aldiss qui décrivait une terre mourante. Mais il est certain qu'il lu aussi *Sécheresse*, le roman de J.G. Ballard de 1965, où foisonnent les descriptions de lacs en train de s'assécher sur fond de désastre écologique et de désolation intérieure.

Il est par ailleurs intéressant de remarquer qu'il se servait toujours de ce critère du « sec » pour observer les œuvres de ses contemporains séparant par exemple

l'humidité et la fluidité des œuvres de Jackson Pollock ou de Morris Louis, des formes sèches et cristallines d'artistes comme Tony Smith ou Robert Morris.

A travers cet intérêt pour ce qui sèche, Smithson semble



repérer le changement irréversible, l'impasse, comme s'il se trouvait en plein cœur d'une crise ou tout est voué à mourir.

Robert Smithson,
Spiral Jetty, 1973



Dérives,
jouissance
et Spéculation



Robert Smithson,
Yucathan Mirror displacements (1-9), 1969

Les dérives des espaces impossibles

Juxtaposer l'enfoui minéral et le lointain céleste, propulser ses travaux dans un non-champ sidéral entre entropie et trou noir, c'est bien ce que semble vouloir faire Smithson. Par de multiples dérives que proposent certains écrits fictionnels, mais aussi par la jouissance, puis en spéculant un peu, j'envisagerai, dans une troisième partie, des « issues » possibles à cette crise qu'avait repéré Smithson au cœur de laquelle l'homme se trouve pris aujourd'hui comme dans une spirale aux mouvements perpétuels et infinis.

En cela, la multitude de définitions qui découle de la notion de paysage et les images auxquelles elle renvoie m'a longtemps laissé songeur. Étant donné que le paysage implique un point de vue, où commence-t-il ? Où s'arrête-il ? Souvent je me demandais si seulement le paysage était défini et si ses nombreuses définitions ne le rendaient pas indéfini, voire ne sous-entendaient pas une idée d'infini. Et puis, qu'y a-t-il derrière l'horizon ? Peut-on imaginer une nature plus naturelle encore que celle que nous connaissons ? Une sorte de « supra-nature » ? Et dans cette « supra-nature » existons-nous sous la même forme ?

L'Aleph de Borges peut faire écho à ces interrogations. Dans cette nouvelle parue en 1949, un homme découvre l'infinité de l'univers en fixant une marche dans le sous-sol d'une maison. Autrement dit, c'est à travers l'observation de son environnement direct, domestique, une marche, un élément architectural qui évoque l'ascension et la descente à la fois, que le personnage prend conscience de sa place imprécise et mouvante dans l'univers.

Le narrateur évoque un mystique, Alanus Ab Insulis, qui pour exprimer la divinité parlait d'une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Il parle également d'Ézéchiel, cet ange à quatre visages qui se dirige en même temps vers l'Orient et l'Occident, le Nord et le Sud. Cette idée d'infinité, peut faire penser à une théorie citée dans un ouvrage d'Anne Cauquelin au titre déjà bien évocateur : *À l'angle des mondes possibles*. Dans ce livre, la philosophe évoque l'hypothèse selon laquelle nous serions multiples et existerions dans plusieurs mondes sous la même forme. Seul un changement infime entre ces mondes pourrait remettre en cause leur similarité. Un livre décalé de quelques millimètres

ou la hauteur d'une montagne par exemple.

Pour revenir à *L'Aleph*, Borges y évoque à de nombreuses reprises le miroir. Il dit par exemple :

« Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivaut à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers²⁴ » ou encore « je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta²⁵ »

Le narrateur semble être pris dans une spirale infinie où tout renvoie à tout. Au-delà du fait que le narrateur s'appelle également Borges, cet infini réflexif, est encore accentué par une mise en abîme du livre, en impliquant directement le lecteur dans cet aventure cosmique :

« je vis des yeux tous proches, interminables, qui s'observaient en moi comme dans un miroir²⁶ »

Cet effet de réflexion du miroir permet à l'auteur de jouer avec le lecteur en l'amenant partout et simultanément. On passe de l'infiniment petit à l'infiniment grand puis de l'humidité à la sécheresse :

« je vis [...] de la vapeur d'eau, je vis des convexes déserts équatoriaux et chacun de leurs grains de sable²⁷ »

De l'intérieur à l'extérieur :

« je vis dans un tiroir de bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres obscènes, incroyables, précises, que Beatriz avait adressées à Carlos Argentino, je vis un monument adoré à Chacarita²⁸ »

De la vie à la mort :

« je vis [...] les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Beatriz Viterbo, la circulation de mon sang obscur²⁹ »

Mais comme tout est réflexif dans l'Aleph, la mort renvoie également à la vie, à l'humidité, à l'extérieur, au grand tout comme l'infiniment petit renvoie au grand, à l'intérieur, à la sécheresse, à la mort etc. Borges le résume ainsi :

« je vis l'Aleph, sous tous les angles, je vis sur l'Aleph la terre, et sur la terre de nouveau l'Aleph et sur l'Aleph la terre³⁰ »

Comme je viens de le souligner Borges « résume ». Borges l'auteur, tout comme Borges le narrateur, semble arrêté dans son projet d'écrire ou de relater ce qu'il voit par l'incapacité propre à l'homme de retranscrire une idée de l'infini car il est simultanéité :

« J'ai vu [...] aucun ne m'étonna autant que le fait que tous occupaient le même point, sans superposition et sans transparence³¹ »

Dans cette nouvelle, Borges parle de l'œuvre de Carlos Argentino Daneri, un personnage fictif qui est le premier à avoir vu l'Aleph. Ce personnage, piètre écrivain, cherche absolument à rendre compte de ce qu'il a vu dans l'Aleph. Un projet donc voué à l'échec et qui étend à l'échelle de l'univers ce projet, lui, bien réel, des *Ballades Françaises* de Paul Fort, un proche des surréalistes qui écrivit d'ailleurs ses premiers poèmes, dans la revue *Mercure de France* tout comme André Fontainas. L'œuvre de Paul Fort traite notamment de tout, mais a pour point de départ la nature, avant de s'étendre à l'univers tout entier où se mêlent l'illusoire et le vrai, le petit et le grand,

le présent et le passé.

Il y a dans l'Aleph cette tension entre l'infini et l'inévitable finitude, car celui qui a vu l'Aleph ne peut se souvenir de tout. En effet, le narrateur finira par dire comme dans un souffle de soulagement :

« Heureusement au bout de quelques nuits d'insomnie, l'oubli s'empara de moi de nouveau³² »

Dériver donc. Dériver vers l'infini grâce à des points de passage, des seuils, des marches, des portes ouvertes à la croisée de diverses temporalités, à des passés plus ou moins proches et des futurs en devenir. Cette énorme masse spatiale et temporelle, plus ou moins informes, plus ou moins visibles, tour à tour effrayantes et bienveillantes, peut se prêter à de multiples images où la science et la fiction s'entremêlent et floutent leurs limites respectives.

« À la partie inférieure de la marche, vers la droite, je vis une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répandait un éclat presque insupportable. Je crus au début qu'elle tournait ; puis je compris que ce mouvement était une illusion produite par les spectacles vertigineux qu'elle renfermait. Le diamètre de l'Aleph devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume. Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. Je vis la mer, populeuse, l'aube et le soir, les foules d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, un labyrinthe brisé (c'était Londres), je vis des yeux tous proches, interminables, qui s'observaient en moi comme dans un miroir, je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta, je vis dans une arrière-cour de la rue Soler les mêmes dalles que j'avais vues il y a trente ans dans le vestibule d'une maison à Fray Bentos, je vis des grappes, de la neige, du tabac, des filons de métal, de la vapeur d'eau, je vis des convexes déserts équatoriaux et chacun de leurs grains de sable, je vis à Inverness une femme que je n'oublierai pas, je vis la violente chevelure, le corps altier, je vis un cancer à la poitrine, je vis un cercle de terre desséchée sur un trottoir, là où auparavant il y avait eu un arbre, je vis dans une villa d'Adrogué un exemplaire de la première version anglaise de Pline, celle de Philémon Holland, je vis en même temps chaque lettre de chaque page (enfant, je m'étonnais que les lettres d'un volume fermé ne se mélangent pas et ne se perdent pas au cours de la nuit), je vis la nuit et le jour contemporain, un couchant à Quérétaro qui semblait refléter la couleur d'une rose à Bengale, ma chambre à coucher sans personne, je vis dans un cabinet de Alkmaar un globe terrestre entre deux miroirs qui le multiplient indéfiniment, je vis des chevaux aux crins denses, sur une plage de la mer Caspienne à l'aube, la délicate ossature d'une main, les survivants d'une bataille envoyant des cartes postales, je vis dans une devanture de Mirzapur un jeu de cartes espagnol, je vis les ombres obliques de quelques fougères sur le sol d'une serre, des tigres, des pistons, des bisons, des foules et des armées, je vis toutes les fourmis qu'il y a sur la terre, un astrolabe persan, je vis dans un tiroir de bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres obscènes, incroyables, précises, que Beatriz avait adressées à Carlos Argentino, je vis un monument adoré à Chacarita, les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Beatriz Viterbo, la circulation de mon sang obscur, l'engrenage de l'amour et la transformation de la mort, je vis l'Aleph, sous tous les angles, je vis sur l'Aleph la terre, et sur terre de nouveau la l'Aleph et sur l'Aleph la terre, je vis mon visage et les viscères, je vis ton visage, j'eus le vertige et je pleurai, car mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural, dont les hommes usurent le nom, mais qu'aucun homme n'a regardé : l'inconcevable univers.³³ »

Jorge Luis Borges,
extrait de *L'Aleph*, 1949

Les dérives des espaces habitables

J'aimerais ainsi poursuivre sur une nouvelle de J. G. Ballard. Parue en 1962, elle s'intitule *Les mille rêves de Stellavista* et est issue de son recueil *Vermilion Sands* de 1971. Dans cette œuvre, J. G. Ballard évoque des « demeures psychotropiques ». Ces habitations s'adaptent aux humeurs de leurs habitants, leurs formes épousant les émotions des différents propriétaires. Dans le cas de l'Aleph, le personnage observe une marche. Cet élément architectural révèle au protagoniste l'entièreté de l'univers. L'œuvre de Ballard offre un regard un peu différent : c'est l'architecture entière qui nous révèle notre humanité. C'est l'environnement qui ressent et prend conscience de l'homme et non plus l'inverse.

Même si ces demeures sont au départ conçues par des architectes et sont censées répondre à tous les besoins de leurs occupants, elles ont fini par prendre les devants et à imposer leurs conditions. Un peu comme des éponges, elles ont absorbé les traits de caractère de leurs occupants passés et peuvent ainsi, de manière plus ou moins agressive, rejeter certains nouveaux

arrivants, si leurs caractères ne leur conviennent pas.

Cette idée n'est pas sans rappeler l'architecture organique de Frank Lloyd Wright qui prétendait que l'architecture jaillissait tout naturellement de l'individu et, ainsi, son « style » particulier exprimait un « caractère »

personnel plutôt qu'une convention impersonnelle, morte, qui avait été adoptée sans réflexion. Tout comme l'architecture de Sullivan, il ne cachait pas, ne renfermait pas, ne forçait pas la destination du bâtiment, mais le développait plutôt de manière telle qu'il exprimât ou rendît cette destination



manifestement humaine.

Chez Borges et Ballard, fiction et science se croisent, homme et architecture s'entremêlent, homme et univers s'interpénètrent. Et si l'on poursuit cette idée d'interpénétration de l'humain et des choses qui l'entoure, si les seuils sont franchis, on

peut se demander jusqu'où l'homme peut aller dans son rapport à ses environnements. Pourquoi ne pourrait-il pas, par exemple en privilégiant ses émotions, s'abandonner à ressentir une certaine joie, un certain plaisir, voir une certaine jouissance dans une transcendance totale avec ce qui l'entoure?

Frank Lloyd Wright,
Taliesin West, 1937



Jouissance

Comme je l'ai déjà évoqué en première partie, il me semble que le pétrissage de la terre, le travail des pâtes et donc de l'informe, permet une joie spéciale et autorise un certain plaisir à pénétrer dans la substance, à palper un intérieur et à en connaître tous les grains dans le cas d'une terre chamottée par exemple.

Lorsque je travaille la terre, il m'arrive aussi d'éprouver du plaisir à prendre part à une sorte de combat qui s'instaure entre la terre et moi, comme si je devais vaincre la terre, ou me laisser vaincre par elle, mais en tout cas lui prouver ma force, mon existence. A cela, peut s'ajouter parfois le désir de reprendre contact avec cette force élémentaire qu'est la terre en me détachant du désir de produire une forme, en oubliant ce que je maîtrise pour m'abandonner à ce que je ne sait pas.

Cet abandon presque érotique que permet la terre, le malléable, le visqueux et l'informe, peut être une manière de délier des certitudes pour ainsi transcender en quelque sorte des systèmes de pensée omniprésents qui réduisent nos capacités à ressentir et à percevoir. En cela, l'exposition du Centre Pompidou *L'Informe : mode d'emploi*, de 1996 est intéressante. Dans le communiqué de presse, les commissaires invités, Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, évoquent ce terme particulier d'informe à travers la définition qu'en a donné Georges Bataille en 1929 :

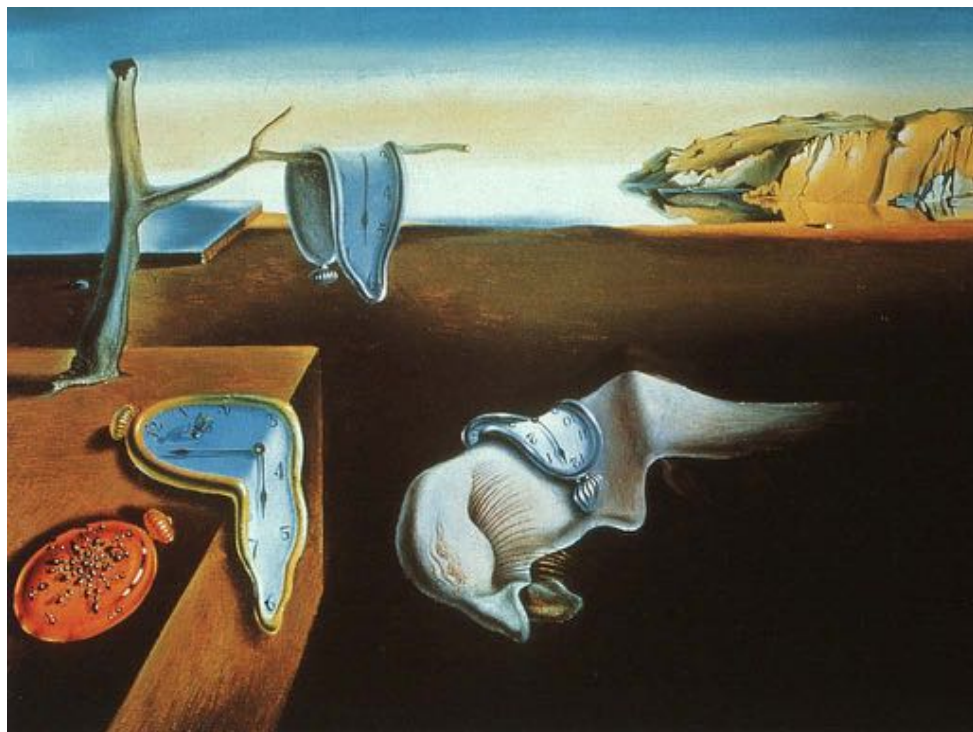
« *L'informe est une opération qui consiste à déclasser, au double sens de rabaisser et de mettre du désordre dans toute taxinomie, afin d'annuler les oppositions sur quoi se fonde la pensée logique et catégorielle (forme et contenu, mais aussi forme et matière, intérieur et extérieur, etc.)*³⁴ »

Annuler des oppositions, transcender des systèmes, oublier nos certitudes, c'est ce qui m'est apparu en regardant les « montres molles » de *La Persistance de la mémoire* de Salvador Dalí. Dans ce tableau, les montres s'étirent, se répandent et s'égouttent au coin d'une table ou d'un socle. Elles semblent vivre dans un espace-temps gluant fait de viscosité, un monde entièrement palpable. L'objet « montre », en coulant, est comme soumis aux tentations de devenir un objet « monstre ». Comme le dit Salvador Dalí, la « *montre molle est chair, elle est fromage*³⁵ ». L'objet « montre » semble vouloir abandonner sa forme pour se fondre avec la table et pour cela, elle se liquéfie, devient visqueuse, organique, vivante. Elle semble oublier ce qui la définit pour tendre vers une informité infinie. Dalí avait déjà évoqué une certaine « *tentation érotique* » des objets et des formes à propos de l'ornementation comme le rappelle Christine Buci-Glucksmann :

« *Faut-il admettre que le Gaudí de Dalí, avec son « hyperesthétique » faite « d'excentriques convergences impures », aussi violentes dans leurs contorsions que douces dans leur caractère aquatico-flottant, répond au « style » architectural de Gaudí ? Et, au-delà, Dalí ne met-il pas à jour une des données fondamentales de l'ornementation, l'érotisme, qui le pousse même à proclamer le « sex-ap-peal du spectral »*³⁶ »

Ces « *excentriques convergences impures* » aussi douces que violentes reliées par des jeux de contorsions spatio-temporels improbables, me rappellent la nouvelle *Crash* de J. G. Ballard. Dans cette nouvelle, l'écrivain anglais y explore cette fusion entre l'homme et la voiture. Mais c'est à travers une fusion sexuelle et érotique provoquée par les accidents de

Salvador Dalí,
La Persistance de la mémoire, 1931



David Cronenberg,
Crash !, 1996





voitures que Ballard va s'intéresser aux conséquences sur le corps et l'esprit.

C'est une fusion par la lutte. L'homme va se confronter violemment et sexuellement à son environnement direct, la machine intelligente, à savoir la voiture, perçue dans cette nouvelle comme véhicule d'orgasme intrinsèquement relié à son propriétaire.

Dés l'introduction du livre, J. G. Ballard nous dit que l'accident de voiture est une métaphore de la sexualité et il précise que, sans en ignorer la lecture politique qui peut en être faite :

« ...je veux voir avant tout dans ce livre le premier roman pornographique fondé sur la technologie³⁷ »

C'est donc une histoire qui repose sur de solides fondations technologiques. Durant le film du même nom réalisé par David Cronenberg, un personnage explique d'ailleurs :

« Un accident de voiture est un événement plus fécondateur que destructeur, une libération d'énergie sexuelle concentrant la sexualité de ceux qui sont morts avec une intensité impossible sous toute autre forme. »

Oublier ce qui séparait jusque là la vie de la mort, les limites des formes et des individus pour permettre à des oppositions de se rejoindre et de s'interpénétrer complètement. Le film de Cronenberg adapté du roman, que J.G. Ballard a d'ailleurs vu et apprécié, est intéressant dans la façon dont certaines scènes introduisent une sensualité, un envoutement particulier alors que dans le roman de J. G. Ballard ces mêmes scènes pouvaient sembler davantage repoussantes et violentes. Le personnage principal, nommé Ballard, est une véritable éponge, un observateur curieux, qui semble peu agir sur ce qui l'entoure. Il apparaît comme disposé à recevoir l'inconnu. Les protagonistes auxquels ce personnage va être confronté, agissent très librement et autant qu'ils le peuvent, et vont lui permettre de franchir cette limite, la limite du corps, de l'enveloppe charnelle, en frôlant celle de la machine pour finalement dans l'étreinte, rendre la fusion possible.

Spéculation

Il y a quelque chose de l'ordre de l'augmentation de la réalité par les perceptions et les sens dans les œuvres de Borges et Ballard et qui est très importante en ce moment dans mes recherches. Cela me permet de faire le lien avec la pensée d'un autre philosophe, Quentin Meillassoux, qui, avec la notion de réalisme « spéculatif », développe l'idée d'une réalité qui n'implique pas tant les choses telles qu'elles sont, que la possibilité qu'elles puissent toujours être autrement. Par là, il veut rompre avec une position philosophique qui, depuis Kant, affirme le caractère indépassable du lien entre les choses et la manière dont nous, humains, pouvons les appréhender.

Son approche nous remet ainsi en quelque sorte sur le chemin du monde des choses. Le réalisme « spéculatif » ne considère plus que la finitude (propre à l'homme qu'il qualifie d'ailleurs de « sujet transcendantal ») détermine un horizon indépassable. Il n'est plus question seulement du langage, du social ou du psychique, mais bien de l'univers tout entier, de la matière même, des objets, ou des sciences. Cette pensée autorise à nouveau l'absolu et s'éloigne des pensées fragmentées et des relations partielles dans lesquelles nous nous complaisons le plus souvent aujourd'hui.

En suivant son raisonnement, on en revient à cette transcendance, cette vision métaphysique, cette profonde fascination dans laquelle notre rapport au monde est renversé et qui peut

être le point commun entre les quelques expériences personnelles et les artistes que j'ai cités. Alors que nous regardons et nous sentons combien les choses nous regardent, nous nous rendons compte que nous ne sommes pas là pour posséder le monde mais pour l'éprouver, pour en être pénétré de toutes parts.

Les relations que l'homme entretient avec son milieu, les sensations et les émotions qu'il développe dans son rapport aux choses, rendent compte, dans leur va-et-vient permanent, d'un certain continuum qui relierait les visions fragmentées à quelque chose de plus vaste, d'infiniment plus grand, d'une totalité qui nous dépasserait et nous engloberait complètement. Après avoir cherché à comprendre la nature, en l'étudiant, en la sentant, en la palpant, en y recherchant du sensible, après l'avoir modifié en rasant, construisant, détournant, l'homme semble être arrivé à un point de crise où toutes ces modifications ont fini par brouiller le rapport nature/culture.

Libération titrait son article du 22 janvier 2016, *En 2050, plus de plastique que de poisson dans les océans*. Établi d'après une étude de la fondation Ellen Macarthur qui se donne pour mission d'accélérer la transition vers une économie circulaire, cet article parle même d'un « septième continent » marin et sous-marin que formeraient ces détritiques agglutinés.

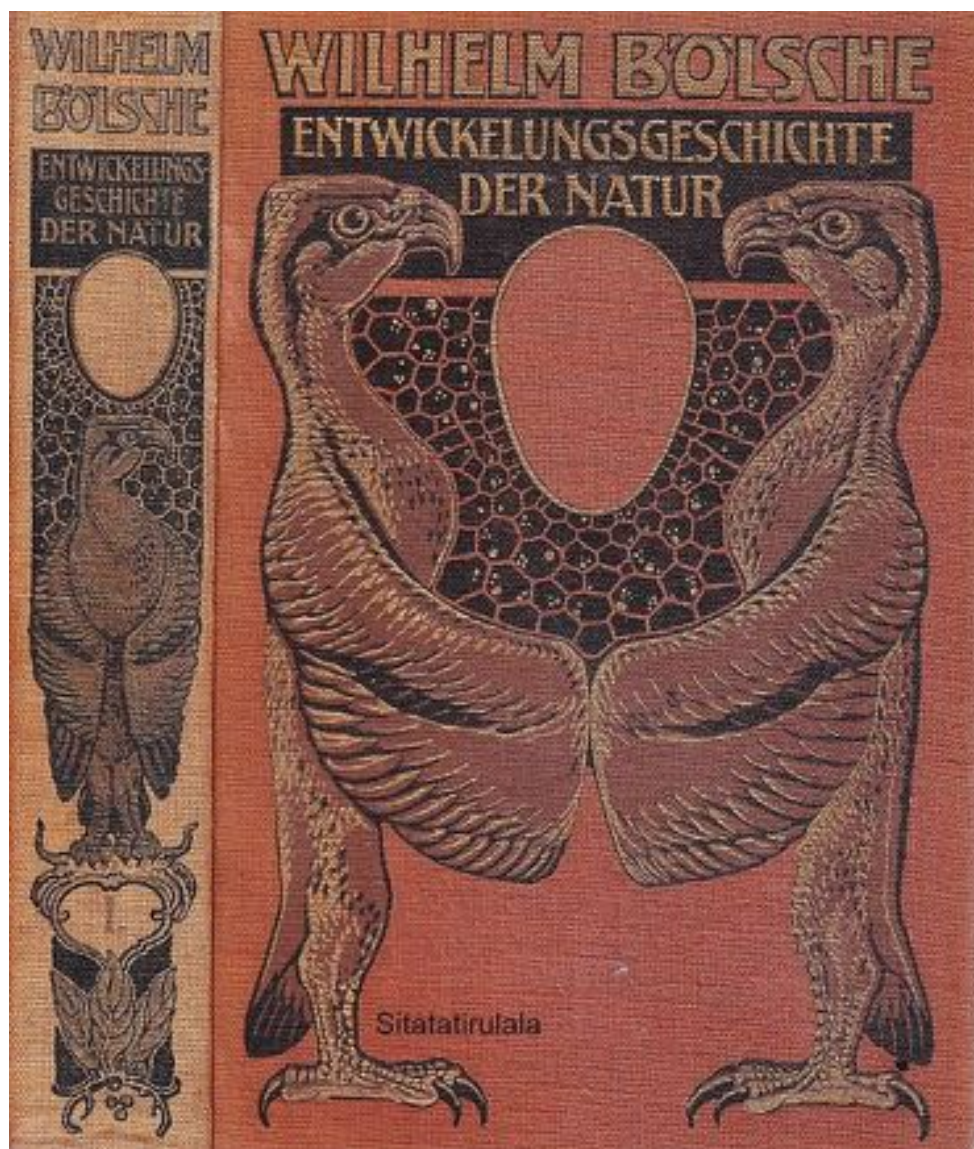
Ce rapport entre nature et culture semble être traversé par de nombreux paradoxes et il me semble difficile aujourd'hui d'imaginer ce monde sans ces nombreux nœuds qui lient l'humain à ses environnements. Dans ce mémoire, et ce qui apparaît aussi dans mon travail, il s'agit de révéler ces paradoxes, de les manipuler, de les lier et les délier. Plus que dans un rapport d'égalité, ces liens, je souhaite les voir comme un rapport malgré tout fertile et propice à la création, à la croissance, à une renaissance, une « co-naissance » pour reprendre Bachelard, quelque part à la croisée de l'homme, de ses cultures, de la nature et de nouveaux mondes réels et imaginaires.

Notes

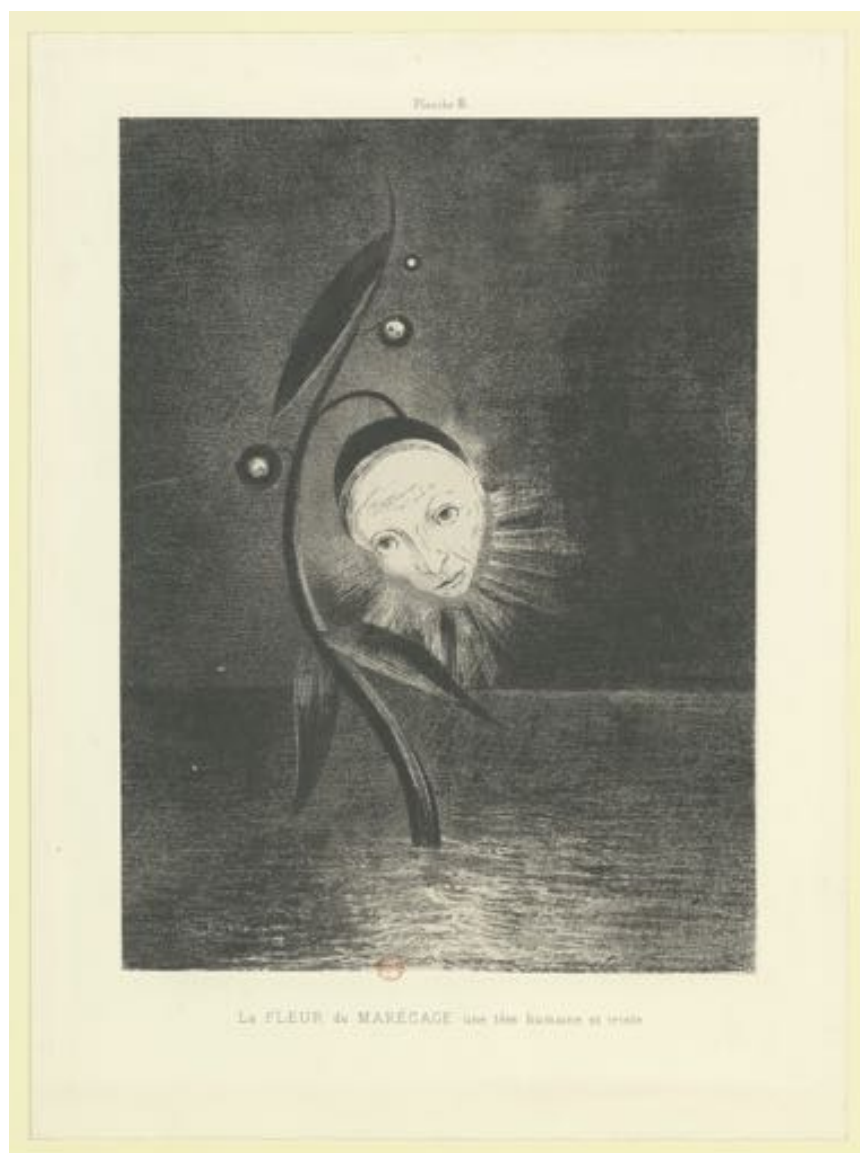
- ¹ SMITHSON Robert, *Spiral Jetty*, New-York, extrait du film cinématographique en 16 mm, 34'52, Electronic Arts Intermix, 1970
- ² SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, éd. PUF, coll. Quadrige, 2006, p. 1056
- ³ *Ibid.*
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ *Ibid.*, p.1161
- ⁶ FONTAINAS André, « *Sur le Basalte* », in, DE GOURMONT, Remy, *Le Deuxième Livre des Masques*, éd. Mercure de France, 1898
- ⁷ BACHELARD Gaston, « *Les eaux profondes* », in, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio Essai, 1993, p. 59
- ⁸ PESCE Gaetano, LAGUARDA Alice, « *Mondialiser la différence* », *Parpaings n°14*, éd. Jean-Michel Place, 2000
- ⁹ POPPENBERG Felix, *Das Lebendige Kleid* [1910], cité par WICHMANN Siegfried, *Art Nouveau Floral*, Paris, éd. du Chêne, 1986, p. 30
- ¹⁰ BUCI-GLUCKSMANN Christine, « *Ornement et structure : Dalí et Gaudí* », in, *Philosophie de l'ornement, d'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, coll. Débats, 2008, p. 44
- ¹¹ JENCKS Charles, « *Wright et le Mythe du grand homme* », in, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, éd. Mardaga, coll. Architecture + Recherches, 1973, p. 130
- ¹² BRANZI Andrea, *Andrea Branzi, Objets et Territoires*, Paris, éd. Gallimard, coll. Alternatives coédité avec Bordeaux, Les Amis de l'hôtel de Lalande, Musée des Arts décoratifs et de Design, 2014, p. 131
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ BARTHES Roland, « *Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien* [1978] », in, *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, éd. Seuil, coll. Points Essais, 1982, p. 138
- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 137-138
- ¹⁶ *Ibid.*, p.138
- ¹⁷ *Ibid.*

- ¹⁸ CAILLOIS, Roger, « *Mimétisme et psychasthénie légendaire* », in, *Le mythe et l'Homme* [1938], Paris, éd. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 2012, p. 109
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 108
- ²⁰ *Ibid.*, p. 117
- ²¹ *Ibid.*, pp. 112-113
- ²² *Ibid.*, p. 111
- ²³ SMITHSON Robert, « *Une sédimentation de l'Esprit : Earth Projects* », in, *Robert Smithson. Une rétrospective. Le Paysage entropique 1960 – 1973*, Musée de Marseille, Réunion des Musées nationaux, 1994
- ²⁴ BORGES Jorge Luis, *L'Aleph* [1949], Paris, éd. Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1990, p. 205
- ²⁵ *Ibid.*, p. 206
- ²⁶ *Ibid.*
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ *Ibid.*, p. 207
- ²⁹ *Ibid.*
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.*, p. 205
- ³² *Ibid.*, p. 208
- ³³ *Ibid.*, pp. 205-207
- ³⁴ KRAUSS Rosalind, BOIS Yves-Alain, *Communiqué de presse de l'exposition L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 2
- ³⁵ DALI Salvador, *La conquête de l'irrationnel*, éd. Surréalistes, 1935
- ³⁶ BUCI-GLUCKSMANN Christine, « *Ornement et structure : Dalí et Gaudí* », in, *Philosophie de l'ornement, d'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, coll. Débats, 2008, p. 43
- ³⁷ BALLARD J. G, *Crash !* [1973], Paris, éd. Pocket, coll. Science-Fiction/Fantasy, 1987, p. 6

Iconographie



Wihelm Bolsche,
Histoire du développement de la nature, 1896



Odilon Redon,
La Fleur des Marécages, 1885

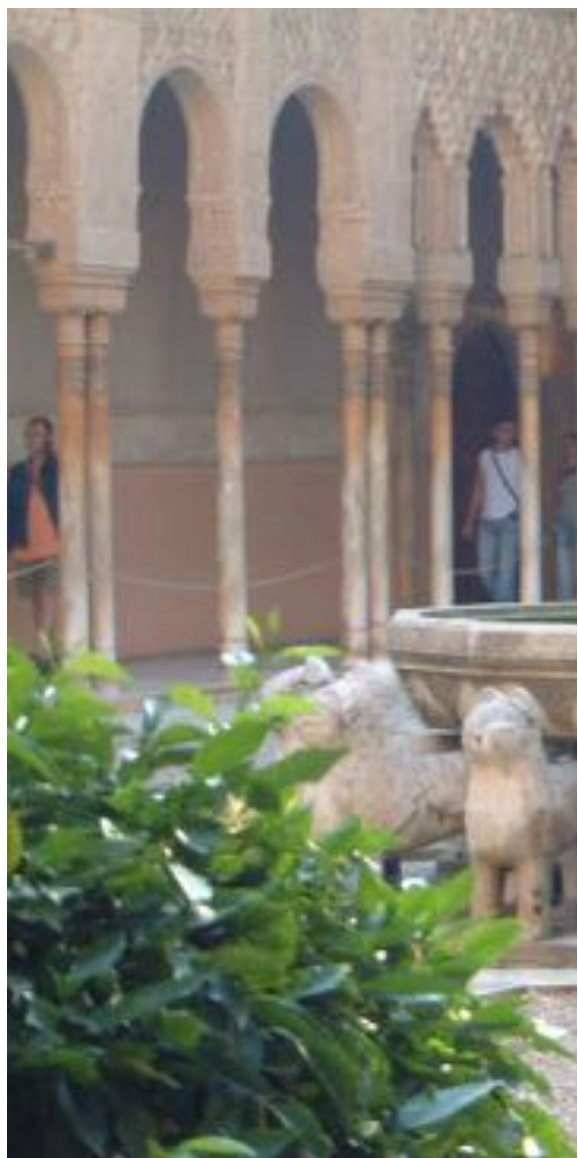


Opale



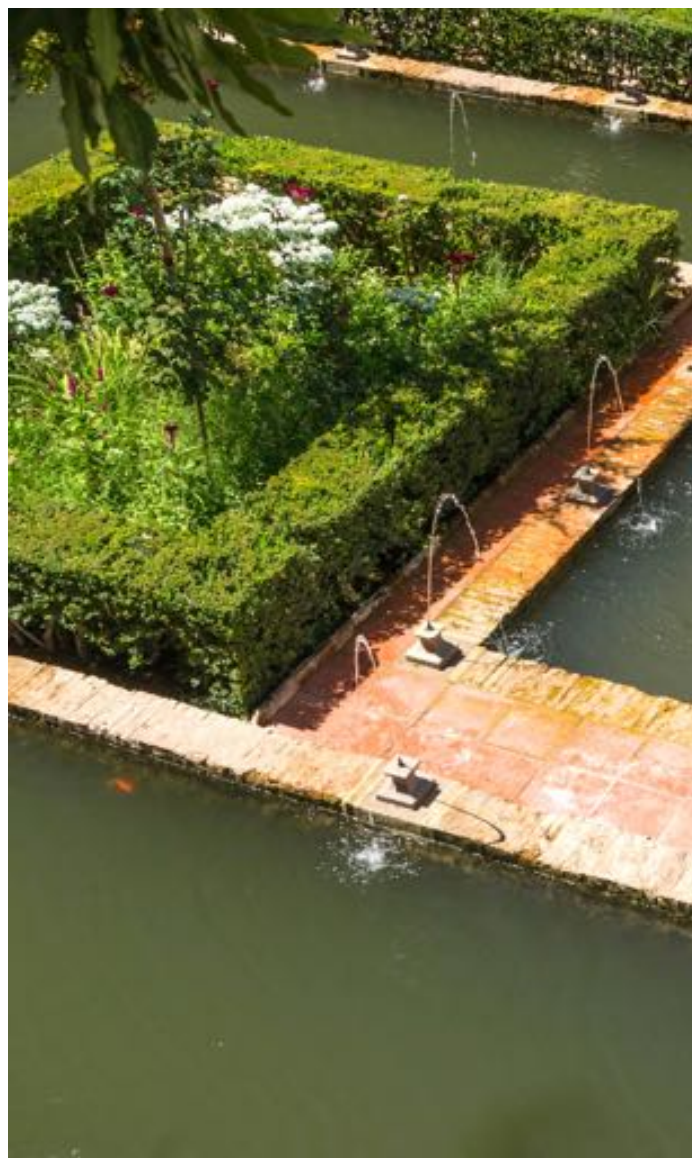
Antoni Gaudí
Vue de la façade de la casa Batlló, Barcelone, 1904-1906







Vue de la fontaine de la cour aux Lions,
au sein de l'Alhambra, Grenade, XIVème siècle





Vue de la fontaine Sultana,
au sein des jardins de l'Alhambra, Grenade, XIVème siècle



Hermann Obrist,
Grotte avec rivière flamboyante II, 1900



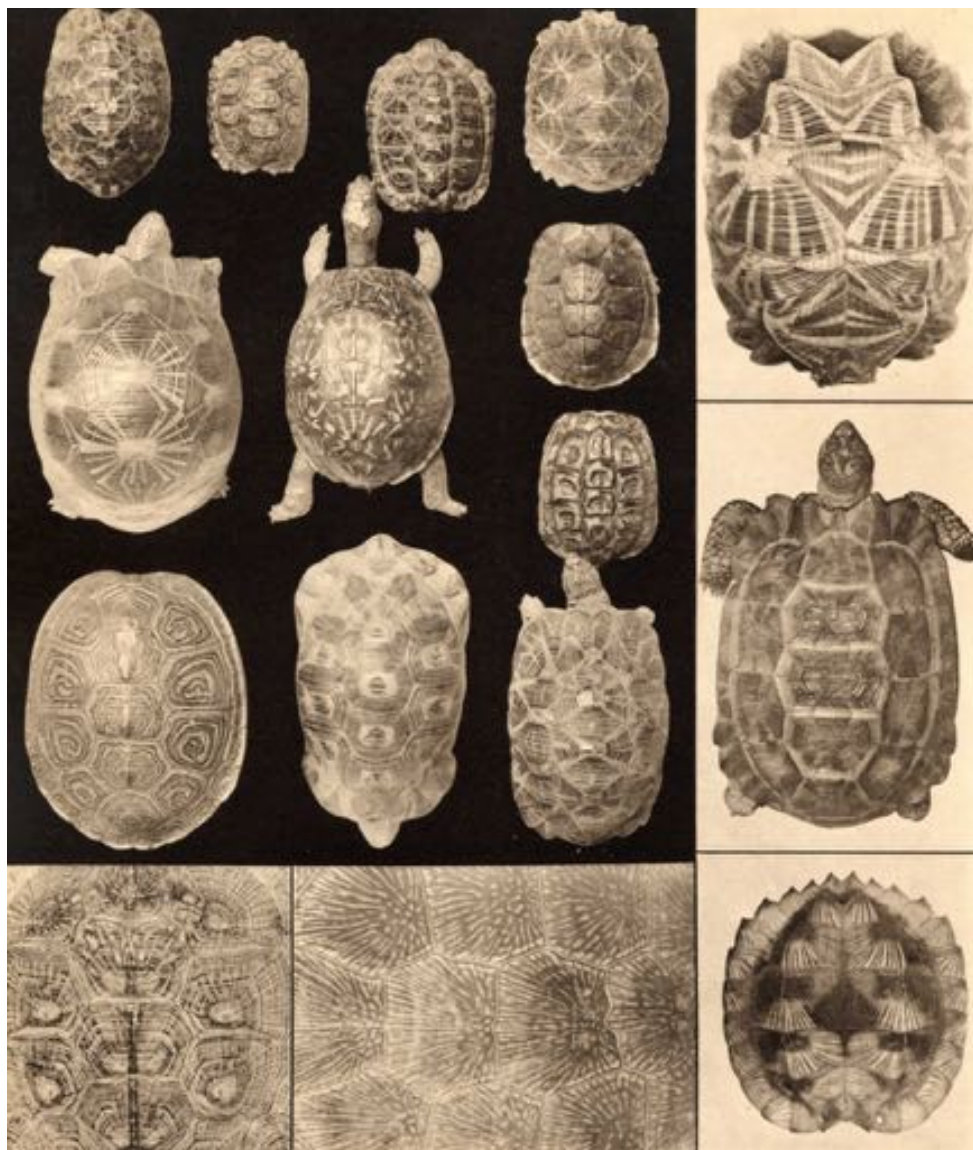
Pablo Picasso,
La Petite Chouette, 1953



Kurt Schwitters,
Merzbau, 1919-1933



Louise Nevelson,
Cathédrale Céleste, 1966-1973



Martin Gerlach,
Le monde des formes dans le règne de la nature, 1904



Robert Smithson,
Shed with Asphalt, Dessin préparatoire, 1970-1971

Bibliographie

- ALDISS Brian, *Terrassement (Earthworks)* [1965], Paris, éd. Librairie des Champs-Élysée, coll. Le Masque Science-Fiction, 1979
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio Essai, 1993
- BALLARD J. G., *Sécheresse* [1964], Paris, éd. Gallimard, coll. Folio SF, n°399, 2011
- BALLARD J. G., *Vermilion Sands* [1971], Auch, éditions Tristram, 2014
- BALLARD J. G., *Crash !* [1973], Paris, éd. Pocket, coll. Science-Fiction/Fantasy, 1987
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, éd. Seuil, coll. Points Essais, 1982
- BORGES Jorge Luis, *L'Aleph* [1949], Paris, éd. Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1990
- BRANZI Andrea, *Andrea Branzi, Objets et Territoires*, Paris, éd. Gallimard, coll. Alternatives coédité avec Bordeaux, Les Amis de l'hôtel de Lalande, Musée des Arts décoratifs et de Design, 2014
- BUCCI-GLUCKSMANN Christine, *Philosophie de l'ornement, d'Orient en Occident*, Paris, éd. Galilée, coll. Débats, 2008
- CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'Homme* [1938], Paris, éd. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 2012
- CAUQUELIN Anne, *À l'Angle des mondes possibles*, Paris, éd. PUF, coll. Quadrige, 2010
- COQUARD Émilie, EHKRICH Valentin, « *En 2050, plus de plastique que de poisson dans les océans* », in, www.libération.fr, http://www.libération.fr/planete/2016/01/22/en-2050-plus-de-plastique-que-de-poisson-dans-les-océans_1428020, 22 janvier 2016
- CRONENBERG David, *Crash !*, 1996
- DE GOURMONT Remy, *Le Deuxième Livre des Masques*, Paris, éd. Mercure de France, 1898
- DE MANDIARGUES André Pieyre, *Arcimboldo le merveilleux*, Paris, éd. Robert Laffont, 1977
- DE MÈREDEIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, éd. Larousse, coll. In Extensio, 2011
- DALI Salvador, *La conquête de l'irrationnel*, éd. Surréalistes, 1935
- DUROZOI Gérard, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain* [1992], Paris, éd. Hazan, 2002

- FORT Paul, *Ballades du beau hasard : Poèmes inédits et autres poèmes*, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 2009
- GIELEN Denis, *Atlas d'Art Contemporain à usage de tous*, Luxembourg, édité par Laurent Busine, directeur du MAC's, Musée des Arts contemporains au Grand-Hornu, 2007
- HAECKEL Ernst, *Art Forms in Nature* [1899], Zurich, éd. Prestel, 2014
- HAMON Françoise, DAGEN Philippe, *Époque Contemporaine XIXème - XXème siècles*, Paris, éd. Flammarion, coll. Histoire de l'Art, 2003
- JENCKS Charles, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, éd. Mardaga, coll. Architecture + Recherches, 1973
- KRAUSS Rosalind, BOIS Yves-Alain, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, éd. Centre Georges Pompidou, 1996
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique* [1991], Paris, éd. La Découverte, 2005
- LOOS Adolf, *Ornement et Crime* [1908], Paris, éd. Payot et Rivages, coll. Petite Bibliothèque Rivages, 2003
- MEILLASSOUX Quentin, *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, éd. Seuil, coll. L'Ordre Philosophique, 2012
- PESCE Gaetano, LAGUARDA Alice, *Parpaings n°14*, Paris, éd. Jean-Michel Place, 2000
- POPPENBERG Felix, *Das Lebendige Kleid*, Berlin, 1910
- RASMUSSEN Steen Eiler, *Découvrir l'architecture* [1959], Paris, éd. du Linteau, 2002
- SMITHSON Robert, *Robert Smithson. Une rétrospective. Le Paysage entropique 1960 – 1973*, Musée de Marseille, Réunion des Musées nationaux, 1994
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, éd. PUF, coll. Quadrige, 2006
- STIERLIN Anne, STIERLIN Henri, *Alhambra*, Paris, éd. Acte Sud, 2011
- VERNE Jules, *L'île Mystérieuse* [1877], Paris, éd. Le Livre de Poche, coll. Classiques, 2002
- WICHMANN Siegfried, *Art Nouveau Floral*, Paris, éd. du Chêne, 1986

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement Deepak Ananth,
Laurent Buffet, Alice Laguarda, Agnès Moncorgé
et Clément Rodzielski.

Je remercie chaleureusement Pierre Aubert,
Catherine Blanchemain, Jacky Le Galo,
Chantal Marie, Myriam Mechita, Benjamin
Hochart, Pierre Tatu, Maxime Thieffine et Thierry Topic.

Enfin ce mémoire n'aurait pas été ce qu'il est sans le
soutien précieux de Sylvia Chevalier, Sonia Gabriel,
Nora Perrimon, Bertrand Ricard, Laurent Vilarem et
ma famille.

**Mémoire de fin d'étude réalisé à
l'ESAM de Caen
Année 2015-2016**

