

**Art « socio-écologique »
et extinction du signifiant :
les paradoxes du durable**

Verónica ESTAY STANGE & Audrey MOUTAT



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

Collection Actes

Formes de vie et modes d'existence 'durables'

sous la direction de
Alessandro Zinna & Ivan Darrault-Harris

Editeur : CAMS/O

Direction : Alessandro Zinna

Collection Actes : Formes de vie et modes d'existence durables

1^{re} édition électronique : mars 2017

ISBN 979-10-96436-00-2

Résumé. À partir d'un corpus d'œuvres contemporaines issues du land art, de l'art numérique et de l'art planétaire, il s'agira de mettre en évidence la constitution d'un métadiscours implicite sur des problématiques sociétales et écologiques. Nous analyserons d'abord la médiation des problématiques de la nature et du respect de l'environnement par le technologique, dont l'écran du paraître apporte la distanciation nécessaire à la prise de conscience écologique. Puis, dans un second temps, nous verrons comment l'art fondé sur la valeur transculturelle de la durabilité met en question le principe d'immanence en procédant par l'intégration progressive de plans de pertinence jusqu'à postuler la forme de vie elle-même. Ce second questionnement ouvrira la réflexion sur l'extinction du signifiant qu'engendre un tel art. En effet, sur le plan d'expression, ces créations artistiques qui intègrent à leur structure la forme de vie convoquent des pratiques écologiques mais au risque de s'épuiser elles-mêmes. Bien que le potentiel des ouvertures sémantiques soit considérable, le discours esthétique atteint alors ses propres limites, en manifestant sur le plan de l'expression le paradoxe de la « tradition de la rupture » qui rogne les créations modernes et contemporaines sur le plan du contenu. Ce qui revient à ouvrir le champ de la réflexion suivante: les discours d'art contemporain que l'on peut qualifier de « socio-écologique » sont-ils eux-mêmes durables ?

ART CONTEMPORAIN, PRATIQUES SÉMIOTIQUES, ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE L'ÉCOLOGIE,
SÉMIOTIQUE DE LA JUSTESSE, PARCOURS GÉNÉRATIF DU PLAN DE L'EXPRESSION

Verónica Estay Stange est docteure en littérature française, est enseignante à Sciences-Po Paris. Ses travaux portent sur les rapports entre la sémiotique, la littérature et l'esthétique, autour du concept de « musicalité ». Elle est auteur de l'ouvrage *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme* (Paris, Classiques Garnier, 2014) et de plusieurs articles, notamment sur la migration des formes esthétiques du Romantisme allemand au Symbolisme français. Ayant réalisé un post-doctorat à l'Université du Luxembourg, elle a ensuite étendu son domaine de recherche à l'évolution des formes et des pratiques artistiques entre l'art moderne et l'art contemporain.

Audrey Moutat est maître de conférences à l'Université de Limoges, où elle enseigne la sémiotique et la communication dans le champ des médias numériques. Auteure d'une thèse consacrée à la sémiotique de la perception, elle est actuellement chercheuse au Centre de Recherches Sémiotiques où elle poursuit ses travaux sur les discours sensoriels (textes, photographies, peinture, art numérique), la sémiotique de la perception et l'énonciation sensible ainsi que sur les pratiques de médiation des objets numériques. Elle a publié plusieurs articles sur ces thématiques ainsi qu'un ouvrage, *Du sensible à l'intelligible. Pour une sémiotique de la perception* (2015) aux éditions Lambert-Lucas.

Pour citer cet article :

Estay Stange, V. et Moutat, A. , « Art 'socio-écologique' et extinction du signifiant : les paradoxes du durable », in Zinna A. et Darrault-Harris I. (éds), *Formes de vie et modes d'existence 'durables'*, Collection Actes, Toulouse, Éditions CAMS/O, p. 299-312,

[En ligne] : <http://mediationsemiotiques.com/ca_9494>.

Art « socio-écologique » et extinction du signifiant: les paradoxes du durable

Verónica ESTAY STANGE & Audrey MOUTAT
(Sciences Po Paris & Université de Limoges)

« Trou dans la couche d'Ozone, changement climatique, amiante, pollution automobile, métaux lourds dans les aliments, nitrates dans l'eau, pollution électromagnétique, pollution industrielle, dioxine produite par l'incinération des déchets, la liste des atteintes à notre peau humaine et à la peau planétaire est longue. De plus en plus, ces atteintes nous irritent: nous réagissons épidermiquement »¹. C'est ainsi que l'artiste Stéphan Barron pose le fondement éthique de ce qu'il propose d'appeler l'Art Planétaire, défini comme « une forme d'art qui prend la Terre comme matériau de réflexion et d'émotion artistique » en rendant « perceptible l'espace planétaire »². Au-delà des débats autour d'un « art engagé » qui chercherait à produire une moralisation explicite, la démarche de Barron, tout comme celle d'autres artistes contemporains inscrits dans ce que l'on désigne comme « éco-art »³ ou « art écologique », peut être associée à cette « irritabilité poétique » par laquelle Baudelaire parvenait à faire converger intrinsèquement éthique et esthétique. En effet, tout en s'opposant à l'idée d'un art qui, en vue d'un quelconque enseignement, n'aurait d'autre but que lui-même, Baudelaire se réfère à ce qu'Horace appelait la « race irritable des poètes » (*genus irritabile vatum*) pour mettre en évidence l'étroite parenté existante entre le sens de la justesse et le sens de la justice. « Aussi, observe-t-il, ce qui exaspère surtout l'homme de goût dans le spectacle du vice, c'est sa difformité, sa disproportion. Le vice porte atteinte au juste vrai, révolte l'intellect et la conscience; mais, comme

outrage à l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement certains esprits poétiques »⁴. La « réaction épidermique » des artistes de nos jours aux blessures infligées à la « peau du monde » peut donc être considérée comme étant de l'ordre de cette même exaspération qui, à d'autres époques, résultait d'une esthétisation de l'éthique touchant à son substrat esthétique même. Cependant, les enjeux de cette réaction diffèrent considérablement de ceux d'autrefois, d'une part en raison de la nature et de l'étendue de la *dysharmonie* qui la provoque, et d'autre part à cause des questions qu'elle soulève quant à la légitimité de sa propre démarche.

En ce qui concerne l'ampleur de cet « outrage à l'harmonie » auquel nous faisons face aujourd'hui, il suffit de songer aux mises en garde prononcées par les tenants de l'*écologie profonde*. En reconnaissant que les dégâts écologiques s'étendent à la biosphère dans son ensemble, Arne Naess soutient :

Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, nous sommes confrontés à un choix qui s'impose à nous parce que la négligence avec laquelle nous avons laissé croître la production des choses et la reproduction des êtres humains a fini par nous rattraper. Daignerons-nous nous auto-discipliner et mettre en œuvre un plan raisonnable visant au maintien et au développement de la richesse de la vie sur Terre, ou continuerons-nous à gaspiller nos chances en abandonnant le développement à des forces aveugles⁵ ?

Or, il est intéressant de remarquer que dans ce type de discours le trait aspectuel de la durabilité se révèle indissociable du trait tensif de la justesse telle que Denis Bertrand l'a étudiée, au sens d'*ajustement permanent entre des pôles*⁶. Ainsi, dans l'extrait cité d'Arne Naess, le « maintien » et le « développement » – des termes qui font appel à l'aspectualité durative – vont de pair avec l'« auto-discipline » et avec un plan *raisonnable* censé d'une part moduler la dépense pour éviter le « gaspillage », et d'autre part ramener les « forces aveugles » à une juste mesure. Cette justesse se pose comme un impératif face à l'aspectualité terminative qui plane comme une fatalité sur la biosphère. Le durable apparaît ainsi comme le résultat d'un (ré)ajustement tensif entre l'être humain et les autres formes de la « vie sur Terre ». C'est probablement en raison de cette intime connexion entre durabilité et justesse que l'irritabilité poétique peut être associée dans ses fondements mêmes à la sensibilité écologique. En envisageant la justesse comme une forme de vie, Denis Bertrand observe que, dans ce régime, « le sujet, tendu vers l'unité de cet « accord » où son rôle se confond avec celui des objets indéterminés qui viennent vers lui, fait de la quête de la justesse une quête esthétique »⁷. Ce qu'on appelle la « natu-

re » pouvant être considéré comme un partenaire possible dans ce type d'interaction – comme le suggère justement l'écologie profonde –, la dimension esthétique de l'écologie possède sans doute un rôle important dans la construction de sa charpente éthique.

Dans ce cadre, l'art peut être pensé comme un lieu privilégié de manifestation des valeurs écologiques et des formes d'ajustement qui les déterminent. L'art contemporain l'a été de manière explicite et de plus en plus engagée depuis les années '70. Or, dans cette démarche, il est intéressant de constater que la justesse promue sur le plan du contenu semble être en contradiction avec une tendance au déplacement toujours plus extrême des limites du principe d'immanence de l'œuvre artistique. C'est sur ce paradoxe que nous voudrions nous concentrer dans cette intervention, en montrant comment la durabilité de la forme de vie proposée va à l'encontre d'une dissolution du signifiant par l'intégration progressive et indéfinie de nouveaux plans de pertinence.

1. De la Nature morte à la Nature vive

Depuis les premières manifestations à la fin de la seconde guerre mondiale, les formes d'implication de l'art dans l'écologie au sens actuel de cette discipline sont si variées qu'il semblerait *a priori* difficile non seulement d'en établir l'inventaire mais encore d'en proposer un classement cohérent. Utilisation d'objets recyclés, voire de déchets⁸, dans un but de dénonciation de la société de consommation (comme le font, de manières différentes, l'Art Récup' et le Nouveau Réalisme) ou, au contraire, utilisation de matériaux bruts dans un but de promotion du naturel (comme dans l'Arte povera) ; interventions à grande échelle sur les paysages afin de renouveler leur prégnance esthétique (comme dans le Land Art) ; réalisation de performances diverses visant à redéfinir le statut de l'homme face à la nature ; utilisation de moyens technologiques de communication ou de contrôle à distance pour éveiller la conscience de la planète en tant que totalité organique (comme dans l'Art planétaire) ; ou encore actions soigneusement programmées de reforestation, de purification de l'eau, de dépollution du sol ou de reconstitution de la flore et la faune originelles dans des zones urbanisées (comme le font les *Reclamation artists*)... Longue est la liste des œuvres et des mouvements artistiques qui, par des moyens sans cesse renouvelés, cherchent à promouvoir une réflexion sur les problèmes écologiques. Ainsi, à première vue, le terme d'« art écologique » ou celui d'« art socio-écologique » que nous avons choisi d'utiliser, non sans hésitation, pour cet article, semblent tout au plus désigner une

tendance thématique générale, et non une quelconque spécificité quant à la démarche empruntée. Il n'est même pas possible d'affirmer avec certitude que les œuvres d'« art écologique » soient en elles-mêmes *écologiques* au sens de *non nuisibles pour l'environnement*, car on sait par exemple que certains travaux du Land Art ont entraîné des dégâts pour les régions qu'ils cherchaient cependant à valoriser – tel est le cas de quelques créations de Michael Heizer et d'une œuvre de Robert Morris⁹ qui consistait à réhabiliter une ancienne mine en coupant tous les arbres des alentours pour dénoncer, paradoxalement, la déforestation et l'érosion du terrain¹⁰. En dehors des cas extrêmes, ce paradoxe sous-tend d'ailleurs l'art écologique dans son ensemble: il se veut être une pratique culturelle qui réaffirme et préconise un retour fondamental aux valeurs de la nature, tout en intervenant sur celle-ci et en en faisant, d'une certaine manière, une construction artificielle. Car, comme le constate Jean-Marie Floch, « tout contact avec le monde [...] est dans le même temps une *première* transformation de celui-ci »¹¹.

Or, malgré ses contradictions et son hétérogénéité apparente, ce que nous appelons « art socio-écologique » posséderait deux caractéristiques essentielles, l'une concernant le plan du contenu et l'autre le plan de l'expression. Sur le plan du contenu, les œuvres d'art de ce type auraient pour particularité de promouvoir, par affirmation ou par contraste, la justesse au sens le plus large (esthétique, éthique et véridictoire¹²) en tant que forme de vie. Celle-ci régulerait donc le rapport entre l'homme et son environnement – souvent considéré comme un véritable sujet –, ainsi qu'entre les hommes eux-mêmes – d'où la composante proprement « sociale » de ces manifestations. Sur le plan de l'expression, l'art socio-écologique aurait pour caractéristique la mise en question constante et croissante du principe d'immanence qui, à d'autres époques, définissait l'œuvre artistique¹³.

En effet, l'œuvre en tant que tout de signification a été traditionnellement conçue comme une unité essentiellement différente de son contexte. Bien que l'objet artistique entretienne avec ce qui l'entoure des rapports indéniables, il ne pouvait l'intégrer à son univers de signification que comme contenu, en lui attribuant une place à *l'intérieur de lui-même*. En revanche, il appartient à l'art contemporain d'avoir incorporé progressivement le contexte au plan de l'expression. Dans le cas particulier de l'art socio-écologique, il s'agit de passer de la nature *représentée* à la nature *présentée*: de la « nature morte » au sens de genre pictural mais surtout au sens métaphorique de « figée par la mimesis », à la « nature vive » au sens d'une nature qui fait œuvre, d'une nature en situation. Dans ce pro-

cessus intégratif, l'art socio-écologique aurait franchi une à une les différentes étapes que Jacques Fontanille (2007, 2008) a identifiées comme faisant partie du « parcours génératif du plan de l'expression ».

2. La nature en expansion

2.1 *Le paysage comme tableau*

À un premier niveau, un déplacement a été opéré de la figure en tant qu'unité de pertinence du plan de l'expression vers le dispositif censé l'accueillir. Il s'agit de l'intégration du texte-énoncé, défini par J. Fontanille comme un « ensemble de figures sémiotiques organisées [...] grâce à leur disposition sur un même support ou véhicule »¹⁴. Cette expérience textuelle s'accompagne d'une considération de la « dimension plastique » des sémiotiques-objets qui intègre des aspects sensibles à partir desquels peuvent être affectés des formes de contenu, des axiologies, voire des rôles actantiels.

Ainsi, l'art socio-écologique a fait de la nature elle-même, lieu d'accueil des figures du monde naturel, un texte-énoncé circonscrit, susceptible d'être apprécié en tant que tel. Le paysage devient alors un tableau que l'artiste se limite à signer, à encadrer ou à retoucher, en élevant l'adoption d'un point de vue au rang de geste artistique.

En ce qui concerne les stratégies discursives, un glissement fondamental s'opère alors de ce que Denis Bertrand appelle la « référenciation » à ce qu'il désigne comme la « référencialisation », la référenciation étant définie comme la convocation par le discours de figures du monde naturel, et la référencialisation comme la reprise anaphorique de ces figures constituées dès lors en référents internes. Or, si auparavant la peinture – et notamment la peinture de paysage – entretenait avec la nature un rapport de référenciation qui conférait à cette dernière une forme d'extériorité – le tableau *représente* la nature –, dans le paysage comme tableau elle devient un référent interne de l'œuvre – le tableau *présente* la nature –, objet de référencialisations qui assurent sa cohérence. Le résultat, c'est l'émergence d'un nouveau plan d'immanence.

Dans l'art socio-écologique, deux formes d'appréhension du paysage peuvent être envisagées à partir de cette première extension: une appréhension par négation, et une appréhension par affirmation.

Ce sont probablement les artistes Christo et Jeanne-Claude qui proposent, de la manière la plus claire, une appréhension de la matérialité de l'environnement (en l'occurrence le paysage) par une négation de ses

contours. *Wrapped Coast* (1969) met ainsi l'accent sur le caractère éphémère du paysage naturel: emballées par une toile, les falaises de la Little Bay en Australie se laissent appréhender sous une forme différente où les aspérités qui les caractérisent se trouvent gommées. Sur le plan éthique, il est possible de considérer que ces manifestations possèdent une dimension critique implicite, sorte de mise en garde contre une éventuelle disparition de ce qui est ainsi montré par occultation.

En ce qui concerne l'appréhension du paysage par affirmation, Ian Hamilton Finley (*Signature of the Artist Hodler*, 1987) considère par exemple le col de la Furka comme étant lui-même une configuration textuelle, un discours pictural, en gravant sur une pierre la représentation agrandie de la signature du peintre suisse Ferdinand Hodler. La signature étant culturellement associée à la « marque de fabrication » du tableau, le paysage se manifeste alors comme une idéalité de la peinture ; il constitue un énoncé historique, un répertoire de symboles qui permettent d'entretenir un discours sur la société actuelle.

Dans une œuvre qui suit un principe semblable, *Sun tunnels* (1973-1976), Nancy Holt instaure dans le Great Basin Desert en Utah, des tubes de béton perforés à travers lesquels il est possible d'observer des fragments du firmament. En signalant le lieu du tableau non pas par une signature mais par un « cadre » – ou plutôt, dans ce cas, par un « cercle » –, l'artiste fait du contenu ainsi circonscrit un véritable texte.

Monumentales, les œuvres relevant du Land Art interrogent également le rapport à l'étendue spatiale en appréhendant le paysage par affirmation. Fondées sur des principes de marquage, de coupure, d'accumulation ou de transfert, ces œuvres déploient leur espace au sein de leur substance. Dans *Double negative* de Michael Heizer (1969-1970) ou encore dans *Spiral Jetty* de Smithson (1970), l'espace n'est pas une zone d'accueil de l'œuvre mais participe à l'objet artistique à double titre: substance patente dans la réalisation de la forme, elle constitue la substance latente du fond duquel elle se détache. L'œuvre s'approprie ainsi l'espace alentour, l'esthétise en projetant son axiologie et le constitue en site.

Mais il n'y a pas que le paysage « naturel » qui soit susceptible d'une appréhension visuelle le constituant en tableau: le paysage « artificiel », celui de la ville, peut également faire l'objet d'une saisie visant dans ce cas la dénonciation. Ainsi, dans le *Nuage vert* (2012), le collectif HeHe propose de redessiner les contours du nuage de fumée qui s'échappe des cheminées d'incinérateurs situés à Saint-Ouen et Ivry sur Seine. Cerclé par un halo vert fluorescent, le nuage interpelle les consciences sur la production et l'incinération des déchets. En traçant un contour sur le nuage, celui-

ci devient une surface d'inscription sur laquelle sont projetés les états passionnels d'une conscience écologique.

2.2 *Res naturalis*

Le mouvement d'expansion de l'art contemporain en général, et de l'art écologique en particulier, a ensuite appréhendé un périmètre plus vaste : celui de la matérialité des objets du monde. Ces objets sont considérés à la fois comme substrat possible d'une nouvelle figure au sein d'une composition méréologique, et comme matériau ou comme objet ayant une valeur pour lui-même : écorce d'arbre, plante, pierre, mais aussi bouchon de bouteille, déchet, papier journal. Deux tendances illustrent en effet ce mouvement d'intégration des matières et des objets : le travail avec des éléments bruts ou manufacturés de manière artisanale, et donc porteurs d'une valeur de « vérité » et d'« authenticité », et le travail avec des éléments industriels, préconisant souvent une mise en garde contre la société de consommation.

De nombreuses œuvres produites dans le cadre de l'Arte Povera illustrent le retour vers les matières et les objets d'un monde naturel associé à la rusticité, en intervenant sur eux ou simplement en les rassemblant et en les exposant pour les faire accéder à l'univers de l'art. Par exemple, *Sans titre (Structure qui mange)* (1968) de Giovanni Anselmo est une œuvre constituée de deux blocs de granit et d'une laitue fraîche qui doit être remplacée régulièrement. Cette sorte de sculpture oppose le minéral au végétal, la matière inerte à la matière organique, la fixité géométrique au mouvement de la vie. Contemplée d'un certain point de vue, elle prend l'allure d'une grande bouche qui engloutit la salade (d'où son titre). Mais le spectateur ne peut pas ne pas analyser cet objet dans ses composantes, pour constater qu'il représente d'abord, et par dessus tout, une pierre et une laitue. Dans un geste encore plus radical, l'artiste Yannis Kounellis expose douze chevaux vivants dans une galerie d'art (1969¹⁵). Ici encore, les éléments du monde naturel sont présentés dans leur dimension réique, comme des objets parmi les objets ou des êtres parmi les êtres.

Évidemment, cette manière de procéder n'est pas sans rappeler le principe du ready-made, dont on peut considérer qu'il a ouvert pour la pratique artistique contemporaine les portes de ce niveau de pertinence qui est celui de l'objectalité. Cette influence est encore plus claire dans les créations qui se servent d'objets industriels.

Dans ses tableaux et sculptures recyclés, Bernard Pras donne une seconde vie à des objets usagés (boutons, jouets et couverts en plastique...) et pointe du doigt les excès de la société de consommation

contemporaine. C'est un double recyclage qui s'opère ici: d'ordre écologique mais également d'ordre esthétique, des œuvres célèbres se trouvant reconvoquées, voire remédiées, par une nouvelle pratique artistique. Ces œuvres manifestent une tension méréologique entre unités et totalité et préconisent alors des variations intentionnelles spécifiques chez leur observateur: un jeu de distances qui l'invite à se rapprocher de l'œuvre et à faire éclater sa méréologie au profit d'une attention particularisante sur ses différents constituants. Comme nous l'avons signalé, parfois c'est le principe du ready made qui se trouve renouvelé: ainsi, César propose de détourner les voitures compressées de leur environnement polluant de la casse automobile pour les intégrer dans les musées et les ériger en œuvres d'art.

Dans tous les cas, il nous semble que le gage de l'« artisticité » de l'œuvre est l'élaboration, le plus souvent implicite, d'un méta-discours sans lequel elle ne saurait se détacher de ce continuum constitué par les objets en circulation, par les « choses » au sens banal du terme. Ainsi, lorsque l'art écologique opère avec des objets naturels, il se voit inévitablement contraint de les arracher de leur *naturalité* première en suspendant leur fonction biologique pour la faire coexister avec une fonction esthétique qui est indissociable du méta-discours suggéré. D'une certaine manière, la « res naturalis » ne devient « res » que par l'intervention de la culture.

3.3 *La nature en situation*

L'art de notre époque est allé encore plus loin en intégrant au plan de pertinence de l'œuvre la situation sémiotique, c'est-à-dire le système d'échanges et d'interactions qui la fait exister en tant qu'entité signifiante. Dans le cas de l'art socio-écologique, il a atteint deux dimensions distinctes et hiérarchisées: (i) l'interaction entre l'homme et son environnement immédiat; (ii) l'orchestration d'interactions autour d'un univers considéré comme « naturel ».

3.3.1 L'« environnement » comme « environnement sémiotique »

Ce qu'on appelle l'« art environnemental » correspondrait partiellement à la première dimension, à condition de considérer le terme « environnement » d'abord au sens d'« environnement sémiotique ». Car ce n'est que par l'effet d'une restriction thématique que l'art socio-écologique associe cet environnement sémiotique à des partenaires issus du monde naturel. Nous nous trouvons évidemment dans ce que Jacques Fontanille appelle la « dimension prédicative » de la situation, en la définissant comme « l'ex-

périence d'une interaction avec un texte, via ses supports matériels (...), ou avec un ou plusieurs objets, et qui s'organise autour d'une *pratique*¹⁶ ». Articulée en plusieurs procès, la pratique sous-tend des rôles actantiels variables joués par le texte, par son support, par l'utilisateur ou par l'observateur. Tel est le cas de la *performance* en général qui, faisant appel aux actants que sont l'artiste, le spectateur et des éléments de leur contexte, met en scène les diverses modalités du faire. Dans *Défi à la boue*, Kazuo Shiraga s'immerge dans une terre visqueuse et se débat contre elle – alors transformée en sujet – jusqu'à l'épuisement. Les forces de la nature sont ainsi mises en valeur et ressortent triomphantes des actions de l'homme.

Richard Long propose une autre mise en situation de la nature dans son œuvre *A line and tracks in Bolivia* (1981), où il multiplie ses passages sur un trajet identique pour marquer le sol de son empreinte. La pratique du promeneur, inscrite dans un parcours duratif et itératif, symbolise dans cette œuvre le passage de l'homme sur terre. D'autres pratiques se trouvent également actualisées : l'artiste documente ses voyages avec des photographies légendées, des cartes de marches et des notes de parcours. Motifs éphémères, ces marques se trouvent ensuite dissoutes par le vent, la pluie et l'inactivité humaine, laissant à la nature la possibilité de reprendre ses droits.

Quant à l'artiste californien Mark Brest Van Kempen, il propose d'intégrer les pratiques des spectateurs : dans une benne de 2 m de large sur 24 mètres de long, il introduit sur des espaces de stationnement payant un marécage contenant la faune et la flore natives de la ville de Fairfield. Dérangés par l'œuvre qui occupe l'espace public, les usagers vandalisent la benne, ces interventions étant considérées par l'artiste lui-même comme faisant partie de l'œuvre. Par ailleurs, la cohabitation entre écosystème natif et infrastructures socio-économiques soulève une tension entre la proposition d'un retour à la nature et les exigences du développement urbain.

Mais il arrive parfois que la nature en situation s'affirme elle-même comme un relais énonciatif de l'artiste. La pratique artistique entre alors dans une phase durative et processuelle où ce qui fait œuvre, c'est l'acte performatif de la nature qui marque la toile de son empreinte. *4 jours dans le pré* (1973) ou encore *13 jours sur un terrain à proximité de sources thermales* (1979) de Jacek Tylicki montrent ainsi qu'une toile laissée dans un environnement naturel peut confier à la nature un faire auparavant réservé à l'artiste, celui de l'activité créatrice. La nature acquiert un statut artistique au moment où elle se fait elle-même (*natura naturans*),

en laissant son empreinte sur un support. Matérialisée sur la toile, la vie et la dynamique de l'environnement procèdent à une renégociation du temps: l'objet artistique se trouve soumis au temps de la nature, tandis que l'environnement naturel se trouve pris en charge par le temps « dilaté » de l'art.

3.3.2 Actions coordonnées *dans, par, pour* la Terre

Or la situation sémiotique peut s'avérer plus complexe et intégrer des scènes prédicatives qui doivent « s'ajuster, dans l'espace et dans le temps, aux autres scènes et pratiques, concomitantes ou non concomitantes »¹⁷. L'œuvre artistique résulte alors d'une coordination d'actes simultanés ou différés, en créant des réseaux complexes d'interactions.

Soucieux de « donner l'alarme contre toutes les forces qui détruisent la nature et la vie », Joseph Beuys débute la plantation de sept mille chênes à Kassel en 1982 (*7000 chênes*, 1982). Ces chênes sont associés à autant de colonnes de basalte disséminées dans un parc de Kassel. Les acheteurs paient cinq cents Deutsch Mark pour planter un arbre, au pied duquel est disposée la colonne de basalte, et reçoivent un reçu. Ainsi, les gens peuvent suivre le déroulement de l'action en observant le tas de colonnes de basalte: plus le nombre de colonnes diminue, plus il y a eu de chênes plantés. De même, chaque colonne étant placée à côté de chaque arbre planté, on peut suivre la croissance de celui-ci au fil du temps. À la pratique marchande se coordonnent les pratiques d'exploitation des ressources naturelles et de replantage massif. Mieux encore, la pratique artistique se présente comme la seule à même d'accomplir ce que l'administration municipale n'a pas été capable de réaliser: un programme écologique à grande échelle qui engage la collectivité dans un geste responsable.

De son côté, Stéphan Barron suscite cette conscience écologique par la médiation technologique au moyen de laquelle des pratiques scientifiques se coordonnent et s'ajustent à la pratique artistique: *Ozone* (1995-1996) propose ainsi de mesurer les dégagements d'ozone produits par la circulation automobile à Lille et les ultraviolets traversant la couche d'Ozone en Australie. Ces mesures sont ensuite transformées en sons diffusés dans un jardin d'Adelaïde et dans les rues de Roubaix. Le projet de Stéphan Barron permet notamment de considérer l'étendue de l'œuvre à l'échelle planétaire où l'espace géographique se trouve médié par les outils technologiques. La nature se conçoit ici à l'échelle planétaire, la technologie étant censée mettre en évidence sa globalité et son fonctionnement holistique. Ce jeu sur les dimensions de l'infiniment grand et de

l'infiniment petit, sur le local et le global, se perpétue dans d'autres œuvres du même artiste où les pratiques de la communication contemporaine se trouvent convoquées à grande échelle, un acte local engageant des conséquences générales.

Cette négociation entre pratiques artistiques, socio-économiques et scientifiques ne va pas sans rappeler les propositions de Baxandall selon lequel les œuvres d'une époque donnée sont déterminées par une épistémè et témoignent d'un certain état de connaissance. Relevant du même actant collectif, arts et sciences collaborent dans une énonciation symbolique du temps historique, entre histoire de l'art et histoire de la science. Ainsi, Chris Drury collabore avec des scientifiques en vue de juxtaposer, à partir d'échographies et d'échocardiographies, les « battements du cœur de la Terre » avec ceux d'un être humain (*Double écho*, 2008 ; *Everything/Nothing*, 2008).

Quant à Jean-Paul Ganem, c'est auprès des agriculteurs qu'il apprend les techniques de travail, les cycles des saisons, les variétés des plantes, les semences et labours (*Tourbillon de l'histoire*, 2013 ; *Laroche, Midi-Pyrénées, France*, 1996). Son processus de création consiste à arpenter les terres, s'imprégner de la topologie, connaître l'espace et le temps, la mémoire et le génie des lieux dans le but de « provoquer une réflexion sur le paysage et sur l'action de l'homme sur l'environnement ». C'est toute la forme de vie agricole qui se trouve resémantisée par la textualité de l'œuvre et se donne ainsi à voir en miroir.

À ce niveau, la création artistique se fonde dans la pratique écologique. Les limites de l'art étant ainsi redéfinies, la question traditionnelle : « Qu'est-ce que l'art ? » doit être remplacée par la question qui hante les pratiques artistiques contemporaines : « Qu'est-ce qui n'est pas art ? ».

Pour conclure

Si le parcours d'intégration des niveaux de pertinence que nous avons proposé concerne en réalité l'art contemporain dans son ensemble, il nous semble que, dans le cas de l'art socio-écologique, ce parcours pose des questions spécifiques, qui relèvent d'une contradiction d'ordre aspectuel. En effet, nous avons observé que, sur le plan du contenu, l'art socio-écologique tend à promouvoir la justesse comme forme de vie, en tant que socle d'une interaction placée sous le signe du duratif. Or, sur le plan de l'expression, le processus enclenché par ce type d'art repose, quant à lui, sur l'itération d'un même procédé qui est celui de la transgression d'un plan de pertinence préalablement posé. Malgré leur proximité apparente,

durativité et itérativité peuvent conduire à des résultats étonnamment opposés. Tandis que la durativité conçue comme ajustement permanent suppose le renouvellement continu du sens, l'itérativité envisagée comme retour du même a pour résultat, comme nous le verrons, l'épuisement du sens.

Octavio Paz remarquait déjà le paradoxe que comportait dans l'art moderne l'instauration d'une « tradition de la rupture », dans la mesure où la rupture exige par définition l'unicité du geste. Autrement dit, la discontinuité itérée entraîne inévitablement la continuité. Dans une perspective sociologique, Nathalie Heinich (1998) étend ces remarques à l'art contemporain. Ce qu'elle appelle le « triple jeu de l'art contemporain » consisterait en effet en la reproduction cyclique d'une séquence qui enchaîne transgression, réaction et intégration. Ce modèle articule trois fonctions: la fonction d'*innovation*, assumée par les artistes créateurs, la fonction d'*adhésion/rejet*, accomplie par les spectateurs, et la fonction de *médiation/intégration*, incarnée par les commentateurs. Mais ce qui fait la particularité de l'art contemporain, c'est l'amplification progressive des causes initiales: chaque attaque portée à la tradition doit non seulement intégrer les précédentes, mais également les dépasser, et cela de façon radicale (c'est ce que Nathalie Heinich nomme « prophétisme auto-inflationniste »¹⁸).

Dans une perspective sémiotique, on observe que dans l'art contemporain, et en particulier dans les exemples que nous avons cités comme relevant de l'« art socio-écologique », l'introduction de chaque nouveau niveau de pertinence accomplit une transgression, au sens structural de dépassement des limites du plan d'immanence préalablement posé. Mais, en même temps, le nouveau niveau incorporé implique les précédents et ajoute une couche à leur stratification. Il s'agit donc de reproduire le geste initial, mais en allant toujours plus loin.

Ce procédé a été conceptualisé par Denis Bertrand à partir du terme de *récurtivité*¹⁹, défini comme une série de mises en abyme d'actes énonciatifs au terme de laquelle les contenus tendent à disparaître. Or, comme il le remarque, au-delà des quatre niveaux de formulations récursives permis par la langue, le sens commence à se dissiper – « le frère de l'ami de l'oncle de ma mère... ». Il en va de même dans l'art contemporain, où cette superposition de niveaux étouffe le *quid*: ainsi, ce qui fait œuvre ne réside pas tant dans l'objet que dans le dispositif d'interactions qui le fait émerger. Pour Jean Clair, il s'agit d'une dérive de l'art où le savoir-faire associé à un matériau concret s'efface au profit d'un pur vouloir-faire artistique érigé en idéal esthétique: « l'œuvre en tant que telle disparaîtra

au profit de ce qu'elle aurait pu être »²⁰ ; « de l'intention artistique seule, l'avant-garde se suffira désormais »²¹. Les débats autour du « presque rien » et du « n'importe quoi » dans l'art de notre époque traduisent, nous semble-t-il, ce malaise face à l'usure du sens par la récursivité.

Dans le cas spécifique de l'art socio-écologique, l'opposition entre durativité et itérativité, et les conséquences qu'elle implique, mettent en crise le durable du discours lui-même. Tout se passe donc comme si la réhabilitation de la « nature » devait conduire à la disparition de l'art en tant que technè et en tant qu'artifice, de sorte que la sémiotique de l'œuvre artistique se fonde dans la sémiotique du monde naturel. Si le *genus irritabile vatum* réagit épidermiquement à tout outrage à l'harmonie, il prône la justesse axiologique, paradoxalement, en promouvant des valeurs sémiotiques *extrêmes*. L'œuvre porte ainsi la marque de l'exasération, au risque de son anéantissement.

Notes

- 1 BARRON (2006: 16).
- 2 *Ibid.*, p. 11.
- 3 Terme proposé par MERCKLING (2006).
- 4 BAUDELAIRE (1857: 334).
- 5 NAESS (1989: 51).
- 6 BERTRAND (1993).
- 7 *Ibid.*, p. 49.
- 8 Cf. les travaux de Tim Noble et Sue Webster.
- 9 *Project for Johnson Pit #30*, 1979.
- 10 LAUSSON (2009)
- 11 FLOCH (1995: 196).
- 12 BERTRAND (1993).
- 13 Cet article fait appel aux considérations générales sur l'art contemporain développées dans un ouvrage à paraître : Verónica Estay Stange, *La musique hors d'elle-même. Le paradigme musical et l'art contemporain* (recherche post-doctorale réalisée à l'Université du Luxembourg). Des extraits de ce texte ont été ici repris et retravaillés.
- 14 FONTANILLE (2007: 218).
- 15 *Douze chevaux vivants*, L'Attico, Rome.
- 16 FONTANILLE (2007: 223).
- 17 *Idem*.
- 18 *Ibid.*, p. 55.
- 19 BERTRAND (2014).
- 20 CLAIR (1983: 124).
- 21 *Idem*.

Bibliographie

BARRON, STÉPHAN

(2006) *Toucher l'espace. Poétique de l'Art Planétaire*, Paris, L'Harmattan.

BAUDELAIRE, CHARLES

(1857) « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard.

BERTRAND, DENIS

(1993) « La justesse », *RSSI*, vol. 13, n° 1 et 2, Université du Québec à Montréal.

(2014) « Sémiotique de l'écran. De la remédiation à l'immédiation », conférence au Congrès régional de l'AISV (Association Internationale de Sémiotique Visuelle), *Rt-mediazione, Figurativo e plastico « sub specie » tecnologica*, Urbino, 9-11 septembre 2014.

CLAIR, JEAN

(1983) *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard.

FONTANILLE, JACQUES

(2007) « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », in BERTRAND, D. et COSTANTINI, M. et al (éds), *Transversalité du Sens*, Paris, PUV.

(2008) *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

FLOCH, JEAN-MARIE

(1995) *Identités visuelles*, Paris, PUF.

HEINICH, NATHALIE

(1998) *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit.

MERCKLING, CATHERINE

(2006) *Éco-art. Un aperçu des relations tissées entre arts plastiques et conscience écologique*, Strasbourg, Université Marc Bloch.

NAESS, ARNE

[1989] *Écologie, communauté et style de vie*, Bellevaux, Dehors, (2013).

Sitographie

LAUSSON, ADELINE

(2009) « L'enjeu écologique dans le travail des Land et Reclamation Artists », *Cybergeo: European Journal of Geography*, Dossiers, Esthétique et environnement, document 481, <http://cybergeo.revues.org/22832>; DOI: 10.4000/cybergeo.22832 [Consulté le 15 mars 2016].