

Pour une écologie perceptive complexe: l'art de Tomás Saraceno

Stefania CALIANDRO



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

Collection Actes

Les vivants et leur environnement. Milieu, habitat, territoire, espace familial

sous la direction de
Alessandro Zinna

Editeur: CAMS/O

Direction: Alessandro Zinna

Mise en page et relectures: Christophe Paszkiewicz

Collection Actes : Les vivants et leur environnement. Milieu, habitat, territoire, espace familial.

1^{re} édition électronique: novembre 2021

ISBN 979-10-96436-05-7

Résumé. Cette recherche prend en analyse la complexité des espaces-temps, plus précisément des mises en relation spatiotemporelles qui prennent forme au croisement des notions de milieu (*Umwelt*), d'environnement, entendu à grande et petite échelles, et de résonance (*Resonanz*), récemment exploitée en anthropologie. L'étude d'une œuvre artistique assez complexe de Tomás Saraceno, présentée dans l'exposition *Gravity. Immaginare l'universo dopo Einstein* au MAXXI (Rome, 02.12.2017 à 29.04.2018), fournira la base de notre réflexion.

Il s'agit d'une installation composite, articulée en différentes œuvres interconnectées. Au carrefour du sensible et de l'appréhension cognitive de l'information, du savoir scientifique et de la libre création, l'observation se place au cœur d'un télescopage catastrophique entre dimensions et conditions d'existence différentes. L'artiste assume sciemment ces enjeux lorsque, inspiré par la notion de composition de Latour, il déclare : « This ensemble will generate an ineffable score in which different sensory ecologies are intertwined. It is conceived as an interdisciplinary, interspecific and more-than-human synesthesia, where sounds, vibrations and visual signals merge, a concert for many Umwelten. » (Saraceno 2017 : 212).

SÉMIOLOGIE PERCEPTIVE, THÉORIE DE L'ART, ESTHÉTIQUE ET COMPLEXITÉ, TOMÁS SARACENO

Stefania Caliandro est docteure en Sciences du langage : Art et littératures à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris, professeure et coordinatrice des études à l'École supérieure d'art et de design des Pyrénées, sur le site de Tarbes, où elle enseigne l'esthétique et les théories de l'art. En 2017, grâce à une bourse de la Fondation Gerda Henkel, elle a mené des recherches en tant que professeure invitée à l'Université d'Hambourg. Parmi ses publications, les livres : *Images d'images. Le métavisuel dans l'art visuel* (L'Harmattan, 2008) et *Morphodynamics in Aesthetics. Essays on the singularity of the work of art* (Springer, 2019).

Pour citer cet article :

Caliandro, Stefania, « Pour une écologie perceptive complexe : l'art de Tomás Saraceno », in Zinna, A. (éd. 2021), *Les vivants et leur environnement. Milieu, habitat, territoire, espace familial*, Collection Actes, Toulouse, Éditions CAMS/O, p. 229-236.

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

Pour une écologie perceptive complexe : l'art de Tomás Saraceno

Stefania CALIANDRO

(École supérieure d'art et de design des Pyrénées)

Dans le livre de 1934, *Mondes animaux et monde humain*, Jacob von Uexküll articulait sa théorie des milieux en écrivant ce qui suit à propos des espaces vécus :

Tout sujet tisse ses relations comme autant de fils d'araignée avec certaines caractéristiques des choses et les entrelace pour faire un réseau qui porte son existence. (Uexküll 1965 : 29)

À l'encontre de « l'opinion commune qu'il n'existerait qu'un temps et qu'un espace pour tous les êtres vivants », Uexküll s'appuie sur les dernières avancées physiques de son époque pour penser les relations du sujet avec les objets de son entourage et pour distinguer les facultés de perception et d'interaction des animaux avec leur milieu par rapport aux facultés humaines. Qu'il s'agisse de la tique, de l'oursin ou du papillon de nuit, les êtres vivants¹ appréhendent l'environnement et le délimitent, en termes spatiotemporels, en fonction des relations de signification qu'ils établissent avec les objets et les autres sujets.

Uexküll parvient ainsi à une *Théorie de la signification* (tel le titre d'un autre ouvrage de 1940) qui paraît aujourd'hui d'orientation assez pragmatique. Notamment pour ce qui concerne les « animaux qui sont éloignés de nous dans l'échelle zoologique », voire qui ont un système perceptif plus simple, « ce sont les actions des animaux projetées dans leur milieu qui confèrent leur signification aux images perceptives grâce à la connotation d'activité » (*Ibid.*, p. 60). Dans une optique fonctionnelle,

l'action engendre en fait une image d'activité qui se superpose – « en tant que "connotation d'activité" » – à l'image perceptive et lui confère une nouvelle signification (*Idem*). Au vu de cette signification rattachée à des objets qui ont une importance vitale pour l'animal, Uexküll arrive même à théoriser que le développement de l'animal, sa morphogenèse (*Formbildung* en allemand, littéralement: la formation de la forme), est régi par une règle de signification (cf. notamment *Ibid.*, p. 119-127, spéc. 126 et 119).

En revenant à l'exemple de l'araignée, l'auteur soutient qu'avant même de voir une mouche pour la première fois l'araignée contient, dans sa « partition originelle », « la partition originelle de la mouche », soit « son archétype », de sorte que la toile qu'elle tisse « peut être qualifiée de "mouchière" » (*Ibid.*, p. 117). Le parallélisme avec la musique, évoquée ici par le mot *partition*, deviendra central dans sa réflexion sur la résonance – sur laquelle nous nous attarderons *infra* – ; nous pouvons cependant déjà préciser que, dans sa théorie, le développement des formes n'est pas directement influencé par la signification, mais que c'est plutôt « la règle de configuration comme ensemble » qui est déterminée par la règle de signification (*Ibid.*, p. 127). Autrement dit, le sujet n'est pas formé uniquement par son objet mais par l'ensemble, dans une interdépendance de relations qui le configurent, selon le modèle de la composition musicale, et de la théorie du contrepoint en particulier (cf. notamment *Ibid.*, p. 131 *sqq.*).

Il n'est pas notre intention de procéder ici à l'analyse critique de la théorie d'Uexküll, ni encore moins de nous orienter vers une solution synthétique des relations et des milieux telle que l'esquisse sa conclusion d'une symphonie de signification dans la nature (cf. *Ibid.*, p. 173). Sans reprendre non plus le débat sur l'Anthropocène, notion dont Bruno Latour a d'ailleurs dénoncé la valeur profondément discutable², l'idée qu'une perspective non-humaine puisse intégrer une conception humaine de l'environnement et des milieux repose – il est important de le souligner – sur une aporie incontournable. À cet égard, Jacques Derrida, dans *L'animal que donc je suis*, alertait bien lorsque, réfléchissant sur la gêne provoquée en lui par le regard d'un chat l'observant dans sa nudité, il exprimait le désir « d'échapper à l'alternative de la projection appropriante », mais aussi, au vu de ce regard du chat et de ce qu'en général l'homme appelle l'animal, il manifestait sa retenue à « l'interpréter ou à le ressentir *en négatif* » (Derrida 2006 : 37). Comment appréhender alors la complexité des espaces-temps, comment y inclure l'observation de milieux qui dépassent la finesse de la perception humaine sinon par un

saut *magique* que l'art autorise ? Au fond, la théorisation d'Uexküll ne comprenait-elle pas des « milieux magiques » comme ceux quasiment hallucinatoires d'un enfant qui, jouant avec quelques allumettes et leur boîte, s'y imagine des personnages et une maisonnette jusqu'à les percevoir sensiblement (Uexküll 1965 : 80-85, spéc. 81) ? Par un détour poétique ou, mieux, artistique nous apprécierons comment des images résultant d'une activité peuvent modifier les images qu'Uexküll appelle proprement *perceptives*.

L'œuvre de l'artiste Tomás Saraceno, présentée dans l'exposition *Gravity. Immaginare l'universo dopo Einstein* à Rome en 2017³, travaille l'entrelacement de perceptions spatiotemporelles différentes, humaines et non-humaines, relevant de niveaux de définition topologique variés, du local au planétaire et au cosmique. Il s'agit en effet d'une installation composite, articulée en plusieurs œuvres interconnectées : *Echoes of the Arachnid Orchestra with Cosmic Dust* (littéralement : *Échos d'un orchestre d'une arachnide avec de la poussière cosmique*, 2017), *Cosmic Concert – The Tuning Illusion* (*Concert cosmique – L'illusion de syntonie*, 2017) et *KM3NeT* (2017), qui influencent enfin un interféromètre installé sur place pour la démonstration scientifique, et participent ainsi à une autre œuvre, *Social Supernova Catcher* (*Attrapeur de supernovas sociales*, 2017). En réalité, les œuvres peuvent difficilement être distinguées dans leur installation commune car, au-delà de la focalisation sur tel ou tel procédé ou processus et des cartels distincts, elles s'enchaînent et s'enchevêtrent.

Au centre des regards et investie par un faisceau lumineux qui en amplifie la vision dans la salle d'exposition obscurcie, une grande toile d'araignée détecte tout mouvement et déplacement d'air environnant. Dépourvu d'audition, l'animal saisit ainsi, à travers la toile et grâce à son système pileux, les moindres vibrations d'air et sonores. À la base de la toile, des capteurs électroniques enregistrent les vibrations de la toile, immédiatement retranscrites en sons, dont certains de basses fréquences qui, par une enceinte posée à l'horizontal, déclenchent l'expulsion de poussière en l'air, évoquant la poussière cosmique mentionnée dans le titre : *Échos d'un orchestre d'une arachnide avec de la poussière cosmique*. La deuxième œuvre, *Concert cosmique – L'illusion de syntonie*, poursuit la précédente : les mouvements des visiteurs dans la salle, en particulier les bruits qui en résultent, sont synthétisés et restitués dans un accord sonore improbable avec les vibrations provenant de l'univers. Cette installation est également augmentée par l'œuvre *KM3NeT*, en référence à l'infrastructure homonyme en construction au sud de la Sicile (Capo Passero), abritant un télescope sous-marin à 3.000 mètres de profondeur.

Le projet physique KM3NeT est voué à la recherche sur les neutrinos pour la compréhension de la composition et de l'évolution de l'univers, mais capte aussi les bruits marins: le passage de cachalots, dauphins et baleines, ainsi que de bateaux, et l'emploi de techniques sismiques pour la prospection pétrolière. Dans l'œuvre *KM3NeT* de Saraceno, un ordinateur traite en temps réel ces données sonores et les intègre au *Concert cosmique*. La musique concrète ouïe par le visiteur réunit alors le site immédiatement présent dans son milieu, un espace localisé ailleurs sur la planète et qui atteste d'un certain état environnemental et, enfin, l'interprétation sonore de l'univers. L'évolution de ce dernier, et notamment ses ondes gravitationnelles, est en principe censée être visualisée dans la dernière œuvre exposée de Saraceno, *Attrapeur de supernovas sociales*. Exploitant un interféromètre monté pour la démonstration scientifique avec un renvoi multimédia à l'interféromètre Virgo à Cascina (Pise), l'œuvre incite à saisir et accroître l'interférence physique entre les deux rayons laser installés dans la salle, que ce soit au moyen du bruit ambiant ou par des chocs sur la table que le visiteur est invité à donner. Elle réintroduit ainsi du social dans un appareil pensé pour l'étude physique de phénomènes spatiotemporels cosmiques.

Au croisement du sensible et de l'appréhension cognitive de l'information, du savoir scientifique et de la libre création, l'observation se place alors au cœur d'un télescope catastrophique entre dimensions et conditions d'existence différentes. Le visiteur, qui n'est plus simple observateur, mais participe au concert sonore qu'il écoute, ainsi qu'aux mouvements de la toile et au flottement de la poussière dans l'air, engendrés par les vibrations circulant dans la salle, est donc sollicité à la fois par les sens et par la projection aperceptive d'un ailleurs ou, mieux, d'un espace complexe à plusieurs échelles, convoqué voire présentifié dans le lieu d'exposition. Il ressent les bruits de son milieu immédiat, réinterprétés et intégrés dans l'amalgame des fréquences qu'il sait provenir des profondeurs marine et spatiale, de la Terre et du cosmos. Comme le déclare l'artiste, « des partitions musicales qui traversent continuellement la planète émergent à la surface de notre capacité perceptive » (Saraceno 2017: 209/210, ma traduction). Il parle également, dans le catalogue, de nouvelles atmosphères dans lesquelles on essaie de recomposer, sentir et mettre en mouvement ce qui était au seuil de l'in audible (cf. *Idem*). En se référant à Uexküll et à Thomas A. Sebeok, Tomás Saraceno explore la perception du milieu (*Umwelt*) par les animaux et s'interroge sur une expérience élargie où s'entrelacent diverses écologies sensorielles. La composition qui en sort (Saraceno emprunte le terme *composition* à Bruno

Latour ; cf. *Ibid.*, p. 212/213 et note n° 13 p. 216/217) n'implique ni une véritable discontinuité entre l'humain et le non-humain, ni une syntonisation (comme l'indique d'ailleurs le sous-titre de l'œuvre *Concert cosmique – L'illusion de syntonie*). Son art vise plutôt une « polyphonie, une architecture hétérogène immatérielle » reliant des espaces-temps dysharmoniques et incommensurables (*Ibid.*, p. 212/213, ma traduction).

En ce qui concerne la théorie d'Uexküll, non seulement elle constitue l'une des références pour l'esthétique de l'artiste, mais elle peut aussi aider à réfléchir sur certains aspects de sa création. Les concepts de *partition* et de *résonance*, par exemple, y acquièrent une force renouvelée, bien qu'en évolution et avec des dissemblances par rapport aux notions repérées dans les ouvrages d'Uexküll. Nous nous sommes déjà détaché (*supra*) de l'idée d'une symphonie globale de signification qui régirait la nature d'après Uexküll. Dans sa *Théorie de la signification*, celui-ci parvenait à affirmer « la grande fécondité de l'analogie musicale sur le plan biologique », « en élargissant le concept de sonorité acoustique à la tonalité de signification des objets entrant comme porteurs de signification dans le milieu du sujet » (Uexküll 1965 : 150). Au-delà de la grande métaphore musicale appliquée à sa « théorie de la composition naturelle » (*Ibid.*, p. 130 *sqq.*), il conçoit que, dans l'ensemble des relations que l'être vivant tisse avec son milieu, les rapports, notamment les plus vitaux, se développent de manière *contrapuntique* (cf. notamment *Ibid.*, p. 129). Ainsi, la tonalité d'habitat d'une proie est en contrepoint avec celle de son prédateur ; pareillement, l'élément porteur de signification dans un objet fonctionne de façon *contrapuntique* à sa mise en valeur chez un sujet déterminé. Le contrepoint permet donc de concevoir la manière dont le sujet entre en relation avec les objets et avec d'autres êtres vivant dans son milieu, tout en se définissant par rapport à un réseau qui l'intègre en résonance (tantôt euphonique tantôt disruptive) avec le monde.

Cette relation du sujet au monde comme résonance a récemment été mise en avant par le sociologue allemand Hartmut Rosa. S'appuyant, d'une part, sur les théories des neurones miroirs et de l'empathie et, d'autre part, sur les recherches sur l'efficacité du soi, Rosa (2016) définit la résonance d'une façon précise comme une relation cognitive, affective et corporelle avec le monde. La résonance est, pour lui, non pas un état du *sentir* mais un certain rapport au monde, celui-ci répondant également au sujet. Or, cette conception, en termes quasiment musicaux et qui trouve des racines dans les théories philosophiques et cosmologiques très anciennes sur l'harmonie du monde, pourrait être repensée sans l'orienter, pour cela, vers une concordance d'ordre symphonique ou une

syntonie des sphères. D'ailleurs en ce sens, dès le tournant du XX^e siècle, l'époque contemporaine, dans la musique d'abord, puis dans l'art, avec la théorisation, en particulier, de la vibration comme notion esthétique par Wassily Kandinsky⁴, a juxtaposé la dysharmonie et l'harmonie, l'arythmique et le rythmique et réévalué ainsi la dissonance dans la résonance. En poursuivant cette filiation culturelle, il est alors envisageable d'approfondir la *polyphonie* et l'*hétérogénéité* architecturale qui, d'après Saraceno, composent son art.

Dans sa théorie des milieux, Uexküll décrivait l'espace visuel comme « entouré d'une muraille impénétrable que nous appelons l'horizon ou le "lointain" » ; il représentait les animaux, mais aussi les êtres humains, comme « enfermés dans une bulle translucide qui circonscrit leur espace visuel » (Uexküll 1965 : 37 et 40). L'appréhension de l'environnement, limitée à la bulle, ne saurait dépasser cette muraille du lointain que par le déplacement du sujet et de son horizon perceptif. Toutefois, comme les réflexions sur l'emploi d'outils et de prothèses nous incitent à le reformuler, cette bulle, dans laquelle les facultés perceptives délimitent le milieu du vivant, peut connaître des extensions. Un télescope, un transmetteur à distance, un interféromètre et, en général, la plupart des outils de transcodage opèrent dans ce sens. L'installation complexe des œuvres de Tomás Saraceno en témoigne. Profitant de la relevance particulière que prend l'esthésie au sein d'une exposition artistique, le milieu habité et directement appréhendé par le visiteur entre en communication avec des espaces-temps atteignables uniquement grâce aux instruments scientifiques et technologiques. Il est important de remarquer qu'en l'occurrence ne se produisent ni une extension du milieu, ni une inscription de l'espace ambiant directement perçu dans un espace soi-disant environnant, mais un déploiement protéiforme en sorte de ramification improbable en réseau. L'espace-temps vécu entre en résonance à la fois avec une spatialité distante (les abysses marins) et avec des dimensions spatiotemporelles imperceptibles à la finesse humaine (le cosmos et ses ondes gravitationnelles). Le sonore composite et les interférences à l'œuvre dans l'installation retranscrivent les traces de ces différents espaces-temps. Leur résonance décalée et hétéroclite engendre une transformation perceptive – comme le disait Uexküll, la connotation résultant d'une activité modifie notre perception – mais modifie aussi, sur le plan cognitif, la compréhension du sujet dans son être au monde. Les variations des bruits retransmis dans la salle donnent à appréhender la cohabitation du local avec une sonorité de fond articulée. Le visiteur prend alors conscience que l'espace-temps à lui saisissable résonne, voire s'insère dans un

ensemble de plus vaste étendue dont il ne connaît qu'en moindre partie les dimensions et la nature. Pour en avoir fait l'expérience dans l'exposition, il reliera désormais plus aisément son quotidien avec ces espaces-temps éloignés, et il se disposera à une sensibilisation augmentée face aux questions (pollution, extinction des espèces, déformations de l'univers) qui affectent l'espace à ses diverses échelles.

Cette prise de conscience, qui d'un coup redéfinit l'installation sur place à l'intérieur d'autres coordonnées spatiotemporelles, surgit non pas par exploration du continuum perceptif, c'est-à-dire dans la contiguïté de la saisie sensorielle, mais par des catastrophes mobilisant à la fois le sentir et l'entendement. Dans un texte sur « L'hétérogénéité dans la création musicale »⁵, Félix Guattari (2013) commentait les compositions musicales de Georges Aperghis dans l'optique de l'hétérogénéité : il y voyait précisément une coalescence entre la complexité et le chaos. Il y aurait *chaosmose*, comme dans ces pièces, lorsque à tout point apparaissent vertigineusement comme des indices de bifurcation potentielle (cf. *Ibid.*, p. 34). Si pour le psychanalyste ce travail d'« osmose avec le chaos » relève de l'inconscient et, même, « produit de l'inconscient » (*Ibid.*, p. 35-36), nous pouvons cependant le distinguer du concert de bruits et formes créés dans l'art de Tomás Saraceno. L'installation composite de ses œuvres dans l'exposition à Rome résulte, en effet, de rencontres imprévisibles entre êtres, phénomènes et espaces-temps variés, mais à aucun moment elle nous plonge dans une osmose avec le chaos. En revanche, l'hétérogénéité de ses composantes expressives est constamment accompagnée par la saisie, même si intuitive et jamais prédictible, des dynamiques qui sculptent la morphologie du perçu. Les transformations subies par chaque composante et l'individuation de celle-ci au sein de l'ensemble demeurent difficiles à délimiter. Néanmoins la perception se nourrit du savoir et de l'information scientifique donnée et ébauche une intelligibilité – rythmée par une sorte de partition – de formes, de matières et de perspectives énonciatives que l'art restitue en catastrophe.

Notes

- 1 Comme l'affirme explicitement dans sa *Théorie de la signification*, Uexküll exclut l'existence de relations de signification pour le monde végétal, les plantes étant dépourvues de système nerveux et d'organes de perception et d'action (cf. UEXKÜLL 1965: 101).
- 2 Dans un entretien, LATOUR (2015: 49) déclare l'absurdité, d'un point de vue politique, de parler d'Anthropocène: « There is no human able to play the role of the anthropos. So, in that sense, I am not completely sure that the Anthropocene concept will last. I can see why it is interesting now, but the moment of interest might be short-lived because there are many reasons why it's counterproductive ».

- 3 L'exposition a eu lieu au musée MAXXI à Rome du 02/12/2017 au 29/04/2018.
- 4 Cf. KANDINSKY [1912]. Pour une analyse, je me permets de renvoyer à ma communication « La vibration au tournant du XX^e siècle et l'émergence de cette notion dans l'art », disponible en ligne avant la publication, à paraître, des travaux du colloque (CALIANDRO 2018).
- 5 Ce texte est un extrait d'une conversation entre Félix Guattari, Georges Aperghis et Antoine Gindt tenue le 22 décembre 1991 au Théâtre des Amandiers de Nanterre. Nous devons à Alessandro Sarti de l'avoir récemment porté à l'attention des lecteurs sémioticiens.

Bibliographie

CALIANDRO, STEFANIA

- (2018) « La vibration au tournant du XX^e siècle et l'émergence de cette notion dans l'art », enregistrement vidéo, dans le colloque international « "Les cordes vibrantes" de l'art. La relation esthétique comme résonance », organisé par A. Foglia, N. Kremer et S. Nancy (Université Paris 3), Fondation Singer-Polignac, Paris, 14 juin ; disponible sur : <<https://vimeo.com/276190961>>.

DERRIDA, JACQUES

- (2006) « L'animal que donc je suis (à suivre) », dans *L'animal que donc je suis*, Paris, Gallée, p. 15-77.

GUATTARI, FÉLIX

- (2013) « L'hétérogénéité dans la création musicale », *Chimères*, n° 79, p. 33-36.

LATOUR, BRUNO

- (2015) « Diplomacy in the Face of Gaia », échange avec Heather Davis, in H. Davis et É. Turpin (éds), *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, p. 43-55 ; disponible sur : <http://openhumanitiespress.org/books/download/Davis-Turpin_2015_Art-in-the-Anthropocene.pdf>.

KANDINSKY, WASSILY

- [1912] *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Munich, Piper ; éd. cons. Berne, Benteli Verlag, 1952 ; trad. fr. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989.

ROSA, HARTMUT

- (2016) *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin, Suhrkamp.

SARACENO, TOMÁS

- (2017) « Concerto Cosmico. Illusione armonica / Cosmic Concert. The Tuning Illusion », in L. Lonardelli, V. Napolano et A. Zanini (éds), *Gravity. Immaginare l'universo dopo Einstein. Imaging the Universe after Einstein*, catalogue de l'exposition au MAXXI à Rome, Mantoue, Maurizio Corraini S.R.L., p. 209-216.

UEXKÜLL, JACOB (VON)

- [1934-40] *Mondes animaux et monde humain suivi de Théorie de la signification*, Paris, Denoël, 1965.