

Appropriation et anthropisation. Une sémiotique du jardin

Anne BEYAERT - GESLIN



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

Collection Actes

La vie. Modes d'emploi et stratégies de permanence

sous la direction de
Alessandro Zinna, Michela Deni & Béatrice Gisclard

Avec le soutien de Projekt (UPR) – Université de Nîmes

Editeur: CAMS/O

Direction: Alessandro Zinna

Mise en page et relectures: Christophe Paszkiewicz

Collection Actes: La vie. Modes d'emploi et stratégies de permanence.

1^{re} édition électronique: décembre 2022

ISBN 979-10-96436-06-4

Résumé. Pourrait-on citer une seule espèce animale ou végétale avec laquelle l'espèce humaine n'aurait pas interféré voire qu'elle n'aurait pas modifiée ? La terre entière est anthropique, jusqu'à cette partie de la forêt amazonienne équatoriale que Descola (1986) décrit comme « le jardin des Achuar » où ils pratiquent la chasse et l'horticulture. La question a été formulée de diverses façons (voir Descola 1983, 1986 et 2005, notamment). Elle a laissé plus ou moins dans l'ombre les modalités de cette appropriation ou anthropisation qui, suivant le modèle des autres existants (Ingold 2013), s'organise certes autour du corps, mais en mobilisant divers recadrages interprétatifs et une typologie d'objets (Eco 1997) qui, progressivement, ont donné au processus le sens d'une distanciation vis-à-vis de ce qu'on appelle « nature » (Flusser 2002).

Cet article distingue le processus de l'anthropisation de celui de l'appropriation avant d'en définir quelques principes et d'examiner le caractère structurant de la distance pour l'opposition du naturalisme et de l'animisme. Référent le naturalisme à ce que Lévi-Strauss (1983) appelle un « regard éloigné » permet d'envisager l'alternative de l'animisme ou plutôt d'un *devenir animiste* (Ingold 2015 notamment). Cette hypothèse sera argumentée à partir de l'analyse d'œuvres de l'artiste allemand Joseph Beuys qui opposent non seulement la chose à l'objet, marquant ainsi une rupture radicale avec le « ready made », mais aussi l'immersion caractéristique de l'installation à la *distance* naturaliste. La métaphore de la fenêtre albertienne qui permettait d'acquérir la connaissance sans danger est ici récusée. À l'observateur se tenant *devant* la représentation se substitue un être biologique *dans* un monde enchevêtré, existant parmi d'autres existants. Il faudra caractériser cette figuration étrange qui affranchit les modalités sensibles du contrôle de la vue et, transformant le matériau en matière, révèle le principe intentionnel de l'actant. Cette hypothèse animiste sera construite à partir du tissage de la sémiotique, de l'anthropologie, du design et des arts plastiques.

Anne Beyaert-Geslin est professeur de sémiotique (Sciences de l'information et de la communication) à l'université Bordeaux Montaigne. Elle est présidente de l'Association française de sémiotique (AFS) et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique visuelle (AISV). Qualifiée en 7^e, 71^e et 18^e sections du Conseil national des universités, elle a dirigé le CeReS (EA 3638 – Centre de Recherches Sémiotiques) à l'université de Limoges et le laboratoire MICA (EA4426 – Médiations, information, communication, arts) à l'université Bordeaux Montaigne. Elle est responsable du Master *Sémiologie et communication: Transitions des mondes* et experte-panel au HCERES. Ses recherches portent sur la sémiotique des images, de l'art et du design. Elle a coordonné 22 dossiers et ouvrages collectifs, publié 165 articles et chapitres d'ouvrages ainsi que 5 ouvrages personnels: *L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009 ; *Sémiotique du design*, PUF, 2012 (*Semiotica del design*, ETS, 2017) ; *Sémiotique des objets. La matière du temps*, Presses de l'université de Liège, 2015 ; *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, De Boeck, 2017 ; *L'Invention de l'Autre. Le Juif, le Noir, le paysan, l'Alien*, Garnier, 2021.

Pour citer cet article :

Beyaert-Geslin, Anne, « Appropriation et anthropisation. Une sémiotique du jardin », in Zinna, A., Deni, M. et Gisclard, B. (éds 2022), *La vie. Modes d'emploi et stratégies de permanence*, Collection Actes, Toulouse, Éditions CAMS/O, p. 3-19,

[En ligne] : < <https://mediationsemiotiques.com/beyaert-geslin> >.

Appropriation et anthropisation. Une sémiotique du jardin

Anne BEYAERT - GESLIN
(Université Bordeaux Montaigne)

Peut-on citer une seule espèce animale ou végétale avec laquelle l'être humain n'aurait pas interféré, voire qu'il n'aurait pas modifiée ? La terre entière est anthropisée, jusqu'à cette partie de la forêt amazonienne que Descola (1986) appelle « le jardin des Achuar » où ils pratiquent la chasse et l'horticulture. Cette prise de pouvoir par l'être humain se laisse décrire comme un processus de distanciation progressive qui mobilise divers objets et recadrages interprétatifs autour de son corps.

L'article s'efforce de décrire ce processus de distanciation. Il distingue tout d'abord l'anthropisation de l'appropriation, en examine les conditions puis se consacre à l'espace du jardin qu'il réfère à une conception naturaliste (Descola 2006) construite sur la notion de distance. Référent le naturalisme à un « regard éloigné » (Lévi-Strauss 1983) et à une figuration optique permet d'envisager par contraste l'alternative haptique de l'animisme. Cette hypothèse trouve ses arguments dans l'analyse d'œuvres de l'artiste allemand Joseph Beuys, traversées par une intentionnalité coïncidant avec une intériorité et une animation, qui opposent un dedans au devant. Pour construire cette hypothèse d'un jardin, la sémiotique dialogue avec l'anthropologie, le design et les théories de l'art.

1. Appropriation et anthropisation

Levons pour commencer la confusion entre l'appropriation, opération correspondant au cadre général, et celle, plus spécifique, de l'anthropisation

qui correspond à ce qu'on appellerait trivialement appropriation humaine. Comme l'ont bien montré Basso et Leguern (2018), l'appropriation suppose deux gestes énonciatifs symétriques, l'interprétation de l'altérité qui inscrit l'autre en soi, et l'inscription de soi qui projette vers l'autre. En adoptant le point de vue d'un sujet, elle rend le sujet propre à son usage au prix de cette double transformation. Or, si cette symétrie restitue bien l'opération qui consiste à séparer un jardin d'une étendue partagée, par exemple, elle semble inadéquate pour décrire l'anthropisation du monde. Si l'appropriation suppose deux instances distinctes, l'anthropisation estompe en effet cette distinction dans la mesure où, selon l'oxymoron de Descola (1986), elle s'attache à une « nature domestique », autrement dit déjà domestiquée. Le commencement de la transformation n'apparaissant pas, il n'est guère possible de distinguer les instances ni d'envisager des opérations symétriques qui permettraient de distinguer le même de l'autre. Sans origine ni délimitation temporelle, l'idée d'une délimitation spatiale devient aussi caduque. Dans la suite de cet article, il faudra donc distinguer les deux opérations. L'appropriation correspond par exemple à la privatisation d'un jardin dans un espace partagé. Elle contient l'idée d'un commencement, donc d'une action limitée dans le temps (Arendt 1988 [1958]) et souligne la différence entre le même et l'autre. L'anthropisation ne connaissant pas de début, elle abolit au contraire la différence entre le même et l'autre, toujours déjà mélangés. On parlera donc d'appropriation humaine pour décrire une action précise, et d'anthropisation pour évoquer ce processus au très long cours.

L'appropriation humaine est-elle comparable à celle des autres existants ? Reprenons les propositions d'Ingold (2013) faites à la suite de Von Üxküll (2010 [1934]) à propos de l'appropriation d'un chêne par diverses espèces animales : renard, chouette, écureuil, fourmi, scarabée, parmi bien d'autres. Toutes contribuent à l'évolution de l'arbre dont elles ont fait leur domicile. La forme du chêne n'est pas donnée et les existants animaux qui le peuplent, par leur manière d'habiter, ont joué un rôle dans sa croissance et la création de ses possibilités d'évolution, tout comme les existants humains. La différence entre l'appropriation humaine et non-humaine tient au fait que ces existants se suspendent à des « réseaux de signification » différents. Pour les non-humains, la relation s'établit à partir d'une immersion dans le monde et des orientations corporelles qu'elle implique (Ingold 2013 : 217), mais celle des existants humains s'inscrit au niveau des représentations mentales. Elle forme alors « un ensemble complexe de significations qui couvre l'intégralité du monde des objets environnementaux » (*Idem*). Pour les non-humains, le

monde est immédiatement utilisable ; pour les humains, il constitue avant tout des phénomènes auxquels « il faut assigner un usage » et répond à « leurs propres conceptions et possibilités existentielles (qui) ne sont limitées que par le pouvoir de l'imagination » (*Idem*). Le renard découvre un abri dans les racines d'un arbre mais le forestier ne voit du bois que dans son esprit. Lui seul voit un arbre¹.

Cette conception de l'appropriation humaine comme symbolisation induisant une mise à distance conceptuelle trouve sa confirmation dans le champ du design avec Flusser (2002). Le jardin est pour lui une « fabrique (...) où ce qui était donné est manipulé, transformé en artefact, mettant en jeu toujours moins d'information génétique et toujours plus d'information acquise, apprise » (*Ibid.*, p. 58). L'homme y devient *donc* « de moins en moins naturel et de plus en plus artificiel » (*Idem*).

2. Le jardin et le paysage

La discussion porte-t-elle sur le jardin ou le paysage ? La confusion est possible car si tous deux mobilisent un imaginaire, des « réseaux de signification » (Ingold 2013 : 217) pouvant renvoyer à la version mentale, flottante, de l'image (Mitchell 2005 : 103), ils partagent surtout l'idée d'une découpe et d'une appropriation. Dans sa définition usuelle, le paysage est la *partie* d'un pays que la nature présente à un observateur et pour le dictionnaire Larousse, « l'étendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle ». Si la cohérence du paysage est assurée par les isotopies environnementales, ses dimensions coïncident avec le champ du regard. Le paysage construit ainsi un observateur. Or si des regards croisés définissant le paysage ne déposent aucun observateur, le jardin, qui mobilise le corps entier dans la transformation, résulte d'une privatisation véritable obtenue par la dépossession de l'autre. En outre, si l'étendue du paysage est coextensive au champ du regard, celle du jardin suit la dimension du corps humain et conserve jusqu'à la forme de ses gestes. De même que le renard gratte pour se faire un terrier, l'existant humain pratique les gestes de l'horticulture. Construit aux dimensions du corps humain (Simmel 2013 [1903]), le jardin est donc une découpe de l'espace qui, à travers une limite matérielle, sa clôture, sépare un dedans d'un dehors et enclot un espace pour soi, un territoire (Barthes 2002) dessiné, sans cesse réapproprié par les gestes du jardinage et de la promenade.

La reproduction de la stature humaine n'exclut pas quelques variables : le jardin est à la mesure du corps individuel ou d'un petit corps

collectif (familial) tandis que le parc reproduit celle d'un corps collectif. Ainsi aperçoit-on l'équation entre différents formats de jardins (jardin public ou parc) et la dimension d'une communauté.

Pour chacun de ces gabarits, une relation s'établit entre les dimensions du jardin et celles du corps. L'usager doit pouvoir « toucher » la limite matérielle avec ses yeux mais aussi son corps, parcourir le jardin, le désherber, planter pour confirmer l'appropriation. Si, suivant Moles (1972), la dimension des objets correspond à celle de notre corps mais se situe « légèrement en dessous », ce qui facilite la manipulation, le jardin doit en revanche être « légèrement au-dessus », plus grand, ce qui permet de « l'embrasser du regard », en assure la maîtrise physique et conceptuelle.

Le jardin est donc un échantillon, une miniaturisation. Mais une difficulté surgit : dans la mesure où l'anthropisation a toujours déjà commencé, de quoi le jardin est-il l'échantillon si ce n'est celui d'une « nature » déjà transformée qu'il détaille et exemplifie, autrement dit dont il exemplifie l'anthropisation en la conformant à une sorte d'idéal esthétique ? Il artificialise ce qui est déjà artificiel en dissimulant les traces de l'artifice (par exemple via la naturalisation d'une ruine). Ce n'est donc pas seulement en tant que partie, « morceau choisi », qu'il est une synecdoque de l'étendue, mais parce qu'il exemplifie et perfectionne le processus anthropique. Le jardin échantillonne les formes de vie (Fontanille 2015), les déplace vers les lieux de vie collectifs et les met à disposition pour des transformations ultérieures. Il assure ainsi une sorte de monitoring esthétique.

Mais cette connivence pourrait nous égarer car le jardin se construit aussi contre le monde environnant. S'inspirant des récits de Lucrèce, Cauquelin (2000 [1989] : 41) décrit un double retrait contre « les bêtes féroces errant dans la campagne et l'horreur des bois profonds ». Le jardin est un « au-dehors dedans », écrit-elle, un double refuge contre une nature dangereuse et une société hostile. C'est donc à la fois une extension de la « nature » et de la « culture » offrant un double repli. Ce refuge construit un monde pour soi, dont le jardinier est le maître, où il se rassure par l'ordre de coexistence imposé aux formes et aux objets pour stabiliser un lieu (de Certeau 1990). C'est plus exactement un « petit lieu » au sens où, suivant le principe du caritativisme de Barthes, il introduit « une rupture d'avec le monde de "tout le monde", et une surclôture, une intégration nouvelle » (Barthes 2002 : 141) : « mon petit jardin, mon petit monde à moi seule »... Le tracé des lignes, l'ordonnancement des formes génèrent un sentiment de maîtrise et de sécurité qui confortent la dimension euphorique de la polysensorialité, la beauté des formes et des parfums des fleurs et celle des chants d'oiseaux.

Dans ce « petit lieu » agréable, l'effet passionnel dû à la miniaturisation est renforcé par certains objets figuratifs, des personnages, un bestiaire qui assument des délégations de points de vue et transforment le *corps point* (Fontanille 2012) du visiteur en un *corps regard*. En ce sens, ils construisent une instance d'observation. La conversion la plus efficace est sans doute celle du nain de jardin (Jouannais 1999) qui autorise la mise à l'échelle d'un paysage aux dimensions du petit espace, y positionne des visées, des points de fuite, et esquisse de multiples diagrammes potentiels (Lévi-Strauss 1962). Le petit personnage fait le lien entre les modalités, la présence et l'existence et, médiateur entre les deux mondes, investit d'un contenu enchanteur la forme dont il légitime le redimensionnement. Le nain de jardin peut ainsi transformer un sombre terriil en une montagne éclatante de lumière et assumer la tension topologique. Instance déléguée par le propriétaire pour pérenniser les valeurs euphoriques, le caritativisme (Barthes 2002), le nain est le gardien du « petit lieu », un embrayeur ou convertisseur épistémique capable de transfigurer le jardin en présentifiant un paysage lointain et inaccessible.

3. Poursuivre l'anthropisation

Cette opération emblématique du processus d'anthropisation ne saurait néanmoins oblitérer des transformations au long cours. Le langage verbal les restitue via une sémiotique du tri qui évalue précisément ce qui nous importe. Écoutons le jardinier et lisons ses magazines et manuels... Non seulement les textes et les images distinguent les animaux et végétaux utiles et nuisibles (en plus des espèces « à protéger »), mais ils hiérarchisent le vivant par l'attribution d'articles indéfini (*du* chiendent) ou défini (*une* rose) renvoyant les existants au type ou à l'occurrence et en attribuant des noms propres à certaines espèces végétales considérées comme des êtres uniques (*la* rose Fanny Ardant...) et en plaçant, tout en haut de cette échelle onomastique, les animaux de la maison, promus membres à part entière de la famille.

L'inventaire des procédures d'appropriation pourrait se poursuivre en révélant la prise en charge par des cadres interprétatifs qui poursuivent l'anthropisation. L'apport du design confirme cette mise à distance progressive. En effet, l'anthropisation s'obtient par des pratiques transformatrices, un *travail* mobilisant nécessairement des objets. Dans son analyse du couteau Opinel, Floch indique au demeurant que l'objet met au contact du monde, mais en assure déjà « la première transformation ». Les typologies concordantes de Eco (1997) et Flusser (2002) permettent

de graduer cette distanciation transformatrice. Eco distingue différentes prothèses qui se substituent ou étendent une fonction du corps (par exemple le pacemaker ou le levier) ; l'outil qui invente une fonction (par exemple le couteau) et la machine qui requiert seulement une impulsion du corps. Cette typologie témoigne d'une transformation qui s'affranchit progressivement du corps en faisant une délégation concordante à l'objet. Parvenant à la machine emblématique de la seconde révolution industrielle, Flusser entrevoit d'ailleurs le risque d'une expulsion non seulement de la « nature », mais aussi de la « culture » que l'espèce humaine a construite (2002 : 43).

4. La leçon du paysage peint

L'anthropisation a été envisagée comme une mise à distance progressive par laquelle les pratiques de conceptualisation ou d'esthétisation se sédimentent pour constituer ce que nous appelons nature. Le jardin et le paysage ont été distingués sur le trait de la privatisation qui souligne la participation des objets à une anthropisation qui apparaît dès lors paradoxale puisqu'elle procède par la mise à distance du corps. Cette distanciation progressive marquée par le déséquilibre de l'esprit et du corps resterait spéculative si elle se limitait à un inventaire des prises en charge « dénaturalisantes » du monde, mais se trouve confirmée et stabilisée par la figuration, en l'occurrence la peinture de paysage.

Dans son étude des images correspondant aux quatre ontologies, Descola (2010) rappelle que la figuration naturaliste, dont il aperçoit les prémices dans la peinture de l'Europe du nord dès le XV^e siècle, précède de deux siècles la naissance du discours naturaliste. Elle se donne un double objet : d'une part, elle porte l'attention sur « la peinture de l'âme, c'est-à-dire la représentation de l'intériorité comme indice de la singularité des personnes humaines » et d'autre part, sur « l'imitation de la nature, c'est-à-dire la représentation des contiguités matérielles au sein d'un monde physique qui mérite d'être observé et décrit pour lui-même » (Descola 2010 : 76). Le naturalisme invente donc deux genres en même temps, le portrait et le paysage, marquant du même geste la discontinuité entre l'existant humain et les autres pour ce qui concerne l'intériorité, et la continuité pour les propriétés physiques.

La figuration du paysage est une objectivation qui relie les existants les uns aux autres tout en les « détachant » vis-à-vis d'un fond. Cette double opération de disjonction et de conjonction est soulignée par des auteurs tels Alpers (1983) ou Cauquelin (2000), cette dernière argumentant le

caractère construit du paysage, y voyant aussi un support d'apprentissage d'une réalité en construction et sans cesse réévaluée. La peinture, écrit-elle, est une « sorte d'éducation permanente des manières de voir et de sentir, c'est-à-dire de prévoir et de lier les éléments d'un "donné" (...) qui tend vers la constitution de ce tissu lisse, d'une grande solidité et certitude qu'on appelle "réalité" ou "nature" » (2000: XI). Sa proposition résonne avec celle de Lévi-Strauss (Charbonnier 1961) ou de Moholy-Nagy (2007) notamment, qui ont souligné cette fonction d'« accoutumation » de l'art, qui, par ses transformations, prépare à un monde à venir et le « fait être ». La peinture impressionniste aurait ainsi familiarisé ses contemporains à une « nature » transformée par l'industrie. En construisant ce qui sera considéré comme un donné, en agençant et ordonnant les formes du monde, le paysage peint fixe donc les valeurs d'une culture. Une telle proposition croise celles de Descola, Ingold et Lussault (2014: 16) pour qui le paysage est une « façon de fixer par un dispositif visuel, mais pas seulement, la relation des sociétés au monde ». Le paysage naturaliste se compose d'éléments déjà connus et évalués, des valeurs établies, et indique comment ils doivent être vus. En accompagnant sa transformation, la figuration apprend et réapprend continuellement ce qu'il faut appeler « nature ».

L'invention du paysage accompagne celle de la perspective vers 1415, à partir de la Hollande. Dans la mesure où la perspective est un « passage à travers », une percée (*per-scapers*) qui rejoint un point éloigné, il se dédie aux espaces lointains et ne représente les espaces proches qu'avec certaines distorsions. Dans la continuité de cette première invention, d'autres figurations du paysage ont été proposées qui ont interrogé la dimension de la distance², la perspective de la Renaissance et le parti pris du lointain rencontrant le désaveu dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La perspective rassemble les éléments du paysage et établit les liens entre eux en composant ce qu'on appelle l'*istoria*. À travers un faisceau de lignes, elle jette une grille de lecture sur le monde et en mesure les valeurs. La précision mathématique du dispositif lui confère d'ailleurs une grande autorité sur le visible: elle prétend ainsi restituer la vérité. Il s'agit également d'embrasser une totalité, d'enclorre le regard et de séparer cette vision synthétique par un cadre qui semble l'emboîter. Cette utilisation du cadre s'appuie, on le sait, sur la métaphore de la fenêtre albertienne à travers laquelle on est censé voir le monde. Toutes ces données sont bien connues mais leur rappel est nécessaire pour introduire la comparaison des figurations naturaliste et animiste.

5. Un paysage animiste

À ces deux figurations, il faut tout d'abord associer deux sortes de jardin : un espace géométrique qui permet de définir des positions, le paysage du *corps point* (Fontanille 2012) et un espace où je me trouve, où mon corps interagit avec les existants de façon plus complexe, le paysage du *corps chair*. Ils se fondent respectivement sur la distance et la proximité.

Ce contraste proxémique est mis en évidence par Ingold (2013) avec l'opposition de la maison et de la hutte. La première est un artefact placé dans le paysage, qu'on peut donc observer derrière la fenêtre. La seconde, au contraire, se laisse décrire comme un mélange de divers matériaux inscrit dans un monde constitué de terre et de ciel. Ingold oppose donc le paysage à la notion de terre-ciel (2013 : 328). Un paysage vu à distance contre la terre-ciel qui intègre le corps. L'opposition ainsi construite est argumentée par l'étymologie. Au lieu de référer paysage au *pagus* (pays) du latin, suivant l'usage, Ingold se réfère à sa propre langue, l'anglais et déplace l'attention vers le suffixe. Le mot *landscape*, apparu au début du Moyen Âge, renvoie littéralement au façonnage de la terre, du vieil anglais *sceppan* ou *skyppan* qui signifie *to shape* (façonner). Ceci lui permet d'opposer la conception du paysage initiée par Alberti et portée à la perfection par les peintres hollandais du XVII^e à celle du Moyen Âge, et de même, les pratiques des artistes et architectes et celles des fermiers et bûcherons qui s'efforçaient de tirer leur subsistance de la terre. La conception distante, contemplative et panoramique du paysage encore de mise aujourd'hui contraste avec leur « engagement immédiat, musculaire et viscéral » (*Ibid.*, p. 326) avec le bois, la pierre et le sol. D'un côté, le paysage-décor lointain et architecturé de l'époque moderne correspondant à l'acception commune (étendue de pays) ; de l'autre, un paysage agricole médiéval rapproché, façonné par des outils. Mais l'idée d'un rapproché semble inadéquate. Il s'agit plutôt d'être dessus-dessous (la terre-ciel) et plus précisément *dedans*.

Précisons la comparaison. Pour Descola (2010 : 23), l'ontologie naturaliste se fonde sur la discontinuité de l'intériorité et la continuité des propriétés physiques. La figuration animiste au schéma contraire rend visible l'intériorité des différentes sortes d'existants et montre qu'elle s'incarne dans des enveloppes physiques très diverses. Une âme, une intériorité, une subjectivité, s'inscrit donc dans un « corps amovible » (Descola 2014 : 31). Une façon commune de « rendre perceptible et active » la subjectivité des non-humains consiste, selon l'anthropologue, à combiner des éléments anthropomorphes évoquant l'intentionnalité humaine, généralement des visages, avec des attributs physiques d'une certaine espèce. Au

moyen de ce qu'il appelle des « prédicats anthropomorphes », on montre ainsi que des plantes, des animaux ou des esprits possèdent bien une intériorité les rendant capables d'une vie sociale et culturelle³.

6. L'œuvre animiste de Joseph Beuys

Mais un problème surgit. Les figurations représentatives de l'ontologie animiste sont des masques, des parures, des miniatures animales comme celles de l'art inuit ou sibérien, par exemple. Faire l'hypothèse d'un paysage animiste suppose un double déplacement pour aborder l'art occidental d'une part, et construire l'hypothèse d'un paysage d'autre part. L'œuvre de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986) satisfait cette double exigence. Développée sur plus de trente années, incluant dessins, sculptures, performances, vidéos, installations et une importante production théorique, elle a été fréquemment étudiée, notamment pour sa dimension politique, son rapport à la spiritualité, à l'écologie et au soin. L'intérêt de Beuys pour l'anthropologie de Rudolf Steiner et ses travaux sur le végétal a été également souligné. Les travaux récents de l'anthropologie jettent néanmoins une lumière nouvelle sur cette œuvre majeure, nous invitant à la rediscuter.

La parenté de l'œuvre de Beuys avec l'ontologie animiste apparaît, en toute première approximation, dans son souci de rapprochement des existants. Une de ses premières actions écologiques est *Bog Action*, en 1971, dans laquelle l'artiste coiffé de son célèbre chapeau se lance dans les marécages pour protester contre l'assèchement du Zuider Zee aux Pays-bas. Plusieurs de ses actions mobilisent des animaux vivants ou morts (*Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* de 1965). Dans sa performance la plus connue (*Coyote, I like America and America likes me* de 1974), il cohabite trois jours avec un coyote, dans une cage aménagée dans une galerie new-yorkaise, enroulé dans une couverture de feutre d'où dépasse son bâton de berger. Dans ces différentes actions, Beuys se pose en *médiateur* entre ce qu'il est convenu d'appeler nature et culture, investissant l'identité du chaman, une figure capable, selon Stepanoff (2019), de voyager en esprit dans deux espaces, l'expérience et l'existence, et de partager ce voyage mental à travers un rituel. Le chaman est un « technicien de l'imaginaire » comme l'appelle Descola (1986), qui connecte de toutes les façons les mondes séparés.

Cette médiation est en certains cas associée à un discours verbal identifiable à une parabole au sens de Fabbri (2000 : 48), ce récit à visée didactique qui, dans des moments d'instabilité, de crise de croyance, accompagne le passage d'un monde à l'autre. Elle prend aussi la forme

de mythes, de récits des origines, le plus célèbre étant celui du sauvetage de Beuys par des nomades Tatars alors que, soldat de l'armée allemande en 1944, son avion avait été abattu au-dessus de la Crimée. Ce récit, dont il fait l'origine de son art, désigne le feutre, le miel et la graisse utilisés pour lui sauver la vie, comme ses matériaux favoris.

Le feutre, matériau principal, bénéficie d'un statut spécifique en anthropologie. Il caractérise la hutte qui porte l'alternative paysagère proposée par Ingold (2013) et renvoie plus largement au fondement textile de l'architecture. L'anthropologue se réfère à Semper pour avancer que le tissage, l'enroulage et le nouage figurent parmi les arts humains les plus anciens dont tous les autres auraient découlé, y compris la construction (2013 : 330). En dépit de cette préséance, le feutre doit être considéré comme un *anti-tissu* ne relevant pas du tissage mais de l'enchevêtrement (*Ibid.*, p. 341) car on ne peut suivre les fils comme on le fait d'un tissu. Deleuze et Guattari (2009 [1980] : 594) opposent eux aussi le tissu homogène et le feutre hétérogène, et les renvoient respectivement à l'espace strié des sédentaires et celui lisse des nomades.

Loin d'être anodine, l'idée d'un enchevêtrement doit retenir toute l'attention, au moins car elle fait écho à *l'Origine des espèces* de Darwin qui décrit déjà une « berge enchevêtrée » à propos d'une végétation mélangant toutes sortes de plantes en pleine croissance (cité par Ingold 2014 : 38). Dans un échange avec Descola, Ingold donne aussi à l'anthropologie la mission d'étudier « l'enchevêtrement mutuel des existences et de décrire la composition des mondes comme un processus continu » (*Idem*). Ces apports élargissent la notion, qui ne qualifie pas seulement un *anti-tissu* dont on ne peut suivre les lignes, d'où une opacité sémantique, mais caractérise aussi l'œuvre de Beuys tout entière, en évoquant à la fois une continuité matérielle (1) ; une difficulté à séparer les matériaux et une figure d'un fond (2) ; un développement dans différentes dimensions (3) ; une aspectualité inaccomplie (4) qui rencontre les verbes *devenir* et *croître*, emblématiques de la pensée d'Ingold. Le feutre en est à la fois une synecdoque et une métaphore.

L'enchevêtrement tend en outre à confondre les œuvres de Beuys et leur mise en scène. Sur ce point, l'exposition du Hessisches Landesmuseum de Darmstadt est particulièrement éclairante. L'ensemble intitulé *Block* comprend 290 œuvres réalisées entre 1949 et 1972, la plupart installées dans des vitrines par l'artiste lui-même, dans 7 galeries différentes, voisines des départements de paléontologie, de minéralogie et de géologie. Les œuvres se confondent avec leurs matériaux, le feutre, la graisse mais aussi le cuivre, le bois, le massepain, les rognures d'ongles, etc. Elles sont littéralement

enchevêtrées, à la fois juxtaposées et superposées dans une apparence de grand désordre. L'espace d'énonciation n'est pas séparé d'un espace énoncé, pourrait-on dire, de sorte que le visiteur se voit contraint de piétiner le feutre. Elles répondent aux différentes opérations énonciatives et perceptives de l'enchevêtrement : une continuité matérielle ; une difficulté à séparer les matériaux et une figure d'un fond ; un développement dans plusieurs directions ; une aspectualité inaccomplie. Cette aspectualité caractéristique associe en outre à l'idée de mouvement et de croissance une connotation eschatologique : le masselpain et tous les autres matériaux s'altèrent, la poussière envahit les vitrines ; les œuvres disparaîtront... La dégradation donne aux matériaux l'apparence de sédiments évoquant l'archéologie.

Ainsi argumentée, la notion d'enchevêtrement introduit un certain rapport à la temporalité, où le présent s'enracine dans le passé du mythe et incline déjà vers le futur, connectant et entremêlant l'expérience et l'existence et accompagnant la médiation chamanique. De ce point de vue, l'expérience des œuvres est comparable à celle de la « nature » à laquelle leur direction « rampante » fait référence. Il faut en effet souligner la rupture opérée par cette œuvre constituée de formes tridimensionnelles vis-à-vis de la direction de la sculpture. Il s'agit de renier la verticalité, la direction ascendante de la sculpture et sa fonction « édifiante » et de partir du sol, de se développer à la façon de la « berge enchevêtrée » de Darwin.

La référence à la nature est confirmée par le statut de choses de ces œuvres. Ce sont des choses et non des objets, dans la mesure où, pour l'histoire des sciences, celles-ci « implique[nt] les ressources et la puissance de la "natura naturans" », comme l'explique Dagognet (1989 : 31). La chose « participe de l'indéfinissable et trempe dans la création même » (*Idem*). Beuys décrit un monde sans contour, inaccompli, en devenir dans l'espace et dans le temps, où les existants sont reliés les uns aux autres par des continuités dont les fils restent inapparents. La chose est à la fois processus et rassemblement.

Sous ses apparences chaotiques, l'assemblage de ces *choses d'art* répond à des opérations d'exemplification et de confrontation systématique des dimensions (l'horizontalité des plaques de feutre *versus* la verticalité des tableaux d'écolier) et des qualités (le dur du cuivre contre le mou du feutre, par exemple). La mise en contraste révèle en quelque sorte l'âme des choses et matériaux et manifeste leur activité. La notion d'intentionnalité pourrait restituer cet effet d'animation. Elle caractérise l'actant de la sémiotique mais s'offre comme une traduction possible du terme anglais *agency*, dont l'équivalent français plus courant est *agence* ou *agentivité*. Forcée par l'anthropologue Gell (2009 [1998]), l'agence est

initialement attachée au statut artistique et introduit l'idée que les objets sont capables d'action, un énonciateur y ayant pour ainsi dire déposé une intentionnalité. La notion a rapidement évolué, s'est affranchie de son attache artistique et non de son origine anthropologique. Sous la plume de Fontanille et Couegnas (2018 : 22), par exemple, elle est « cette autre dimension des processus sémiotiques, qui leur permet d'instaurer des formes efficientes dans l'existence (dans l'existence qui est directement accessible à l'expérience quotidienne) ». Coccia (2021) aperçoit cette existence presque analogue à l'existence humaine dans les objets de la maison, chacun de nos vêtements, nos livres et nos bibelots... « Les choses de notre maison sont des extensions de notre corps pour la bonne raison qu'elles sont animées de cette même vie qui le vivifie » écrit-il (2021 : 75). Ce cadre théorique renouvelé permet de comprendre que des matières et des choses peuvent être dotées d'une vie propre et d'une singularité qu'une énonciation met au jour. Plus exactement, il faut évoquer une instauration (Fontanille et Couegnas 2018 : 22), opération qui « fait exister » en révélant leur agence, autrement dit leur « puissance d'exister ».

L'instauration consiste à mettre au jour l'antagonisme des matériaux, à expliciter les compétences de ces actants matériels et à esquisser leurs performances en croisant les deux acceptions des modalités correspondant à la fois aux compétences et aux modalités existentielles. Elle esquisse seulement un schéma narratif qu'il incombe au visiteur d'actualiser en répondant à la « demande » du matériau. Suivant la paléontologie du geste élaborée par Leroi-Gourhan, le feutre se développe seulement en formant des couches, en longueur et en épaisseur. Il peut, il *ne peut que* faire des couches, ce qui autorise un pas supplémentaire dans la discussion pour apercevoir, en suivant Coquet (2007) mais aussi Descola (2011) pour qui l'âme animiste prend le sens d'une subjectivité, un statut de sujet ou de quasi sujet. Pourrait-on avancer qu'il *veut* faire des couches, ce qui, suivant la conception d'Arendt (2007 [1978]), reviendrait à en faire un sujet à part entière ?

Définis par un *pouvoir* et un *vouloir faire et être*, ces actants dépendent néanmoins d'un *vouloir* ou, si l'on préfère, du *bon vouloir* du visiteur, cet autre sujet requis pour manifester l'agence, accomplir cette puissance d'exister. Cette dépendance, qui conditionne le statut de sujet par celui de l'autre, suppose un visiteur compétent, doté d'une connaissance des matériaux, d'un *savoir faire et être*.

Parmi ces *choses d'art*, quelques objets se laissent identifier – un traîneau sur lequel un rouleau de feutre est attaché, un réchaud électrique portant deux plaques de graisse, une chaise dont l'assise supporte un triangle de graisse, etc. Ils renvoient à la fois à une scène mythique

personnelle (le traîneau des nomades de Crimée ; la planche à repasser de la mère de Beuys...) qui les investit d'une agence, d'une âme singulière, mais évoquent aussi la scène pratique évocatrice d'une action transformatrice (liquéfier la graisse par chauffage, par exemple ; s'enrouler dans le feutre pour se réchauffer).

Cette narrativité à deux niveaux, où la transformation matérielle rencontre celle du mythe, donne à l'œuvre le statut d'une *parabole* dans laquelle des objets, tirant profit de cet ancrage mythique, assurent le basculement de l'expérience vers l'existence. La parabole est cette métaphore active dont la signification exige la participation de l'auditeur, celle-ci l'instruisant en retour par une leçon de vie. Elle est donc profondément didactique et, mettant son imagination en mouvement, *fait* être le visiteur.

Fabbri (2020) assimile l'œuvre de Gilberto Zorio, elle aussi constituée de matériaux pauvres, à une parabole et aperçoit des transformations alchimiques. La métaphore active semble fonctionner différemment chez Beuys, non seulement parce que son univers réfère à la vie nomade plutôt qu'aux sciences, mais parce qu'il exemplifie les rapports de force des matériaux plutôt que leurs transformations. Au lieu que l'alchimie neutralise la présence des actants qu'elle a pourtant transformés, ce que traduit du reste la notion de fusion, Beuys présentifie seulement ces actants et en active l'agence par la confrontation. Le schéma narratif n'est donc ici qu'une esquisse composée de fragments, une sorte de kit en attente de montage. Cette aspectualité inaccomplie, suspendue, caractérise du reste l'agence.

7. Le risque de l'agence

Outre le sens de récit des origines, le mythe revêt, dans l'œuvre de Beuys, le sens donné par Lévi-Strauss (1962), celui d'une rationalité mythique. La confrontation systématique des contraires (le chaud *versus* le froid ; la verticalité *versus* l'horizontalité) permet en effet d'envisager des transformations de disjonction en conjonction et révèle des parentés secrètes, par filiation ou affinité, entre les matériaux. Tout se passe comme si, via des nœuds et des ponts, diverses formes d'enchevêtrement, Beuys s'efforçait de réconcilier les mondes opposés.

L'espace lisse, autrement dit opacifié, du feutre s'offre à une perception haptique (Deleuze 1981 ; Deleuze et Guattari 1980). Haptique et optique réfèrent respectivement au proche et au lointain, mais en imposant un rapport différent entre la figure et le fond. Dans l'haptique, la figure tend à se confondre avec le fond alors qu'elle s'en détache dans l'optique. Plus précisément, chaque figure tient lieu de fond pour une autre, cette

conversion systématique dessinant une sorte de grille de lecture qui l'enferme dans des lignes en assurant la lisibilité (Ingold 2011). La référence à l'haptique doit néanmoins être nuancée car, au lieu d'un simple raccourci de la distance, elle oppose ici un *dedans* au *devant*. Un monde enchevêtré s'oppose à celui, séparé, du naturalisme.

Le contraste met au jour les contraintes qui sont le prix des certitudes de la figuration naturaliste. Au lieu qu'une place soit assignée à l'observateur par un point de vue unique, de multiples points de vue sont disponibles. Au lieu que la figuration naturaliste indique précisément ce qu'il faut voir et en mesure la valeur, le visiteur doit non seulement séparer lui-même matériaux, choses et objets d'art d'un fond possible, mais aussi circonscrire une œuvre sans contour, qui s'étend au mur, au-delà des murs voire dans les départements voisins du musée. *A contrario*, l'ouverture des possibles renouvelle le contrat épistémique, plongeant le visiteur dans l'incertitude : dans la figuration naturaliste, le sens est donné, alors qu'il appartient ici au visiteur de le construire.

L'espace haptique redéfinit le rapport au visible. Dans l'optique, toutes les sensations sont subordonnées et contrôlées par la vue alors qu'elles entrent dans un rapport de force dans le monde haptique. Une brève étude de l'installation *Plight* de 1985 conservée au Centre Pompidou à Paris permet de comprendre comment s'organise alors la perception. Elle permettra d'affiner la comparaison avec le paysage naturaliste.

8. « *Plight* », une installation de Beuys

C'est une pièce entièrement tapissée de feutre et contenant un piano à queue dont le couvercle est rabattu. L'entrée s'effectue par un passage dont on enjambe le seuil. Diverses sensations assaillent le visiteur littéralement précipité dans cet espace : les rouleaux de feutre dégagent à la fois une sensation de chaleur, et un silence cotonneux comparable à celui d'une salle d'enregistrement. C'est comme si le corps, instance de sentir, avait franchi seul le seuil et animait choses, matériaux et objets d'art. Bien qu'il déroge à la continuité caractéristique des œuvres de Beuys, l'emboîtement dans la pièce capitonnée en améliore l'efficacité. La clôture accentue la chaleur et introduit une dimension acoustique, ce qui intensifie la présence de la matière. Les informations visuelles entrent alors dans un rapport de force avec les sensations sonores et olfactives et s'organisent en une syntaxe perceptive. Ces sensations s'ajoutant au visible, elles instaurent une agence évoquant, à bien des égards, une animation corporelle : la chaleur suggère une haleine et le silence s'offre comme un possible fond pour une parole, un cri ou un mouvement.

L'installation de Beuys du Centre Pompidou est peu fréquentée et les rares visiteurs ne s'y attardent guère. L'expérience laisse une impression étrange et dysphorique, que le contraste avec la peinture naturaliste permet de préciser. Nous ne sommes plus en effet derrière une fenêtre, celle de la maison ou de la peinture héritée de la Renaissance, d'où nous pouvions acquérir la connaissance sans danger mais, précipités dans le monde, en encourons le risque, celui de l'agence.

Ce parcours de construction de l'hypothèse d'un paysage animiste, qui nous a permis de mesurer la rupture vis-à-vis de son équivalent naturaliste, s'achève sur la figure de la *provocation* construite par Greimas (1983) que je me suis efforcée d'associer à la réception de l'œuvre d'art (Beyaert-Geslin 2021 et 2022). L'inconnu auquel Beuys nous confronte revêt une agence, une puissance particulière et dysphorique en dépit des valeurs positives associées au soin et à la réconciliation. L'inquiétude tient non seulement à la rupture opérée avec la très longue habitude et les certitudes du paysage hérité de la Renaissance, mais également à l'interpellation du corps, questionné dans son rapport au sentir dans une expérience dont le sens est suspendu. La provocation est le pendant négatif de la séduction et oppose la blessure à la caresse. Le visiteur est requis pour participer à une instauration, son vouloir validant la puissance d'exister d'un quasi sujet, et pour assumer le risque de cette instauration.

Notes

- 1 Plus exactement, il voit un chêne là où le citadin pourrait voir un arbre.
- 2 Voir l'étude du paysage de Poussin par BORDRON (2011).
- 3 Voir les analyses d'œuvres de l'art sibérien où l'ours peut être anthropomorphisé par la suppression des oreilles qui dessine une silhouette humaine (STEPANOFF 2010: 61 et sv.).

Bibliographie

ALPERS, SVETLANA

(1983) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press.

ARENDT, HANNAH

[1978] *La vie de l'esprit*, Paris, PUF, 2007.

[1958] *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

BARTHES, ROLAND

(2002) *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*, texte établi par Claude Coste, Paris, Seuil – IMEC.

BASSO, P. ET LEGUERN, O. (ÉDS)

(2008) *L'interprétation de l'altérité et l'inscription de soi*, Limoges, Lambert Lucas.

BEYAERT-GESLIN, ANNE

(2021) *L'invention de l'autre. Le Juif, le Noir, le paysan, l'Alien*, Paris, Classiques Garnier.

(2022) « Del evento a la provocación estética. From Event to Aesthetic Provocation. De l'évènement à la provocation esthétique », in I. C. Lopez et W. Beividas (éds), *Temas del seminario. Revista de Semiótica. Claude Zilberberg: la semiótica tensiva*, vol. 2, n° 47, p. 72-84.

BORDRON, JEAN-FRANÇOIS

(2011) *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, PUF.

CAUQUELIN, ANNE

[1989] *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000.

CHARBONNIER, GEORGES

[1969] *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, 10/18, 1978.

COCCIA, EMANUELE

(2021) *Philosophie de la maison. L'espace domestique et le bonheur*, Paris, Rivages.

COQUET, JEAN-CLAUDE

(2007) *Phusis et logos: Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.

DAGOGNET, FRANÇOIS

(1989) *Éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin.

DE CERTEAU, MICHEL

(1990) *L'invention du quotidien. 1. Arts du faire*, Paris, Gallimard.

DELEUZE, GILLES

[1981] *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984.

DELEUZE, G. ET GUATTARI, F.

(1980) *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.

DESCOLA, PHILIPPE

(1983) « Le jardin de Colibri. Procès de travail et catégorisation sexuelle chez les Achuar de l'Équateur », *L'homme*, n° 23-1, p. 61-89.

(2006) *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

DESCOLA, PHILIPPE (ÉD.)

(2010) *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Musée du quai Branly – Somogy.

DESCOLA, PH. ET INGOLD, T.

(2015) *Être au monde. Quelle expérience commune ?* (présenté par Michel Lussault), Lyon, PUL.

DESCOLA, PH., INGOLD, T. ET LUSSAULT, M.

(2014) *Être au monde: quelle expérience commune ?*, Lyon, PUL.

ECO, UMBERTO

(1997) *Kant et l'ornithorynque*, traduction française, Paris, Grasset.

FABBRI, PAOLO

(2020) *Vedere ad arte. Iconico e icastico*, éd. par Tiziana Migliore, Milan, Mimesis.

- FABBRI, P. ET PETITOT, J. (ÉDS)
 (2000) *Au nom du sens : autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Paris, Grasset.
- FLOCH, JEAN-MARIE
 (1995) *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995.
- FLUSSER, VILÉM
 (2002) *Petite philosophie du design*, traduction française, Oberhausbergen, Circé.
- FONTANILLE, JACQUES
 (2012) *Corps et sens*, Paris, Presses universitaires de France.
 (2015) *Formes de vie*, Liège, Sigilla.
- FONTANILLE, J. ET COUÉGNAS, N.
 (2018) *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*, Limoges, PULIM.
- GELL, ALFRED
 [1998] *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, traduction française, Dijon, Presses du Réel, 2009.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN
 (1983) *Du sens II*, Paris, Le Seuil.
- INGOLD, TIM
 (2011) *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles.
- JOUANNAIS, JEAN-YVES
 (1999) *Des nains, des jardins : essais sur le kitsch pavillonnaire*, Paris, Hazan.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE
 (1962) *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
 (1983) *Le regard éloigné*, Paris, Plon.
- MITCHELL, WILLIAM
 (2005) *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- MOHOLY-NAGY, LASLO
 [1947] « Nouvelle méthode d'approche. Le design pour la vie », *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, tr. fr., Paris, Gallimard, p. 269-306, 2007.
- MOLES, ABRAHAM
 (1972) *Théorie des objets*, Éditions universitaires, 1972.
- PARRET, HERMAN
 (1988) *Le sublime du quotidien*, Limoges, PULIM.
- SIMMEL, GEORG
 [1903] « La quantité esthétique », dans *Le cadre et autres essais*, tr. fr., Paris, Gallimard, 2003.
- STEPANOFF, CHARLES
 (2019) *Voyager dans l'invisible : Techniques chamaniques de l'imagination*, Paris, La découverte.
- UEXKÜLL, JAKOB (VON)
 [1934] *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Bibliothèques Rivages, 2010.