

# Art et territoire : repenser l'innovation comme geste de savoir-faire et de partage

*Art and territory: rethinking innovation as a gesture of know-how and sharing*

< Fiona DELAHAIE <sup>1</sup> >

1. Centre de Recherches Sémiotiques, Université de Limoges  
fiona.delahaie@unilim.fr

DOI : 10.25965/interfaces-numeriques.5028

## < RÉSUMÉ >

Selon l'étymologie du terme « innovation », le préfixe latin *in* renvoie à un mouvement immanent, né de l'intérieur, à partir duquel le renouvellement se crée. Dans notre article, nous ferons référence à cette dynamique de « souffle-énergie » (Jullien, 2003) pour étudier la question de *designer* l'innovation territoriale. L'éphémère, temporalité propre au vivant, tend à se démocratiser et à imprégner l'art *in situ* dans ses formes les plus diverses. Nous pensons particulièrement aux artistes tels que Thierry Boutonnier, Liliana Motta, Boris Nordmann ou encore Liliana Sánchez, qui créent au contact des habitants, dans un processus d'échange, de médiation et d'ajustement au lieu en tant que territoire. Avec une approche écosémiotique, nous emprunterons la terminologie de Nicole Pignier sur le *design* pour définir l'émergence des liens qui se tissent entre l'artiste contemporain et le territoire : avec, ou, à rebours de ce dernier (Pignier, 2017). Contre l'aliénation du territoire, l'énonciation artistique innovante se doit de refuser toute programmation arbitraire, pour laisser s'exprimer concrètement les spécificités culturelles (Pignier, 2017). Par sa dimension éco-techno-symbolique, et dans une démarche de recosmisation de la terre (Berque, 2014), l'acte de création offre donc la possibilité de ménager le territoire (Berque, 2001) et d'y ancrer pleinement les multiples esthésies et *esthèsis*. L'innovation territoriale, telle que nous l'entendons chez les artistes de notre corpus, s'inscrit ainsi dans un travail coénonciatif qui permet de faire territoire et de le dire, tout en témoignant d'un élan synesthésique de savoir-faire et de partage.

< **MOTS-CLÉS** >

innovation, art, territoire, savoir-faire, partage

< **ABSTRACT** >

According to the etymology of the term "innovation", the Latin prefix *in* refers to an immanent movement, born from within, from which renewal is created. In our article, we will refer to this dynamic of "breath-energy" (Jullien, 2003) to study the question of designing territorial innovation. The ephemeral, temporality specific to the living, tends to be democratized and to impregnate the art in situ in its most diverse forms. We think particularly of artists such as Thierry Boutonnier, Liliana Motta, Boris Nordmann or Liliana Sánchez, who create in contact with the inhabitants, in a process of exchange, mediation and adjustment to the place as territory. With an ecosemiotic approach, we will borrow the terminology of Nicole Pignier on the design to define the emergence of the links which are woven between the contemporary artist and the territory: with, or, in reverse of it. Against the alienation of the territory, the innovative artistic enunciation must refuse any arbitrary programming, to let express concretely the cultural specificities (Pignier, 2017). By its eco-techno-symbolic dimension, and in a step of recosmization of the earth (Berque, 2014), the act of creation thus offers the possibility of sparing the territory (Berque, 2001) and of fully anchoring there the multiple esthesias. The territorial innovation, such as we understand it at the artists of our corpus, is thus inscribed in a coenonciative work which allows to make territory and to say it, while testifying of a synesthetic impulse of know-how and sharing.

< **KEYWORDS** >

innovation, art, territory, know-how, sharing

---

## 1. Repenser le territoire

Selon son étymologie, le terme « innovation » vient du latin *innovatio*. Le préfixe latin *in* renvoie à un mouvement immanent<sup>1</sup>, né de l'intérieur, à partir duquel le renouvellement va se créer. Nous pouvons ainsi faire un rapprochement avec la dynamique de « souffle-énergie » dont parle

---

1 Nous employons « immanent » à la suite des travaux de Bailly à savoir que « le vivant, c'est en quelque sorte le plan d'immanence lui-même, en tant qu'il est la surface d'apparitions et d'enchevêtrement des apparitions. Le vivant est immédiat à lui-même, il ne résulte pas mais avance, trie, déploie, redistribue, longe, ronge, envahit, s'envahit lui-même : vivants, nous sommes enveloppés dans le vivant, dans ses écarts, ses élans, ses replis », in *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgeois, 2013, p. 58.

François Jullien lorsqu'il raconte les gestes artistiques traditionnels chinois dans la peinture. En effet, selon le philosophe et sinologue,

*« le premier principe de la peinture, touch[e] à la résonance du souffle-énergie, détaché de tous les autres et se retir[e] dans l'indicible, qu'est celui du « vivant et mouvant », c'est-à-dire, est-il glosé, d'une vitalité qui se déploie et se renouvelle sans jamais s'épuiser. » (Jullien, 2003)*

Cette dynamique de souffle-énergie immanente, qui renouvelle la tension créatrice du vivant, convoque donc inmanquablement le processus de respiration qui nous est vital en tant qu'êtres humains. Dans la lignée des travaux de Merleau-Ponty, l'anthropologue Tim Ingold postule qu'

*« en respirant l'air autour de nous, nous percevons aussi dans l'air ; sans lui, nous suffoquerions, et nous serions frappés d'insensibilité. En temps normal, l'air est invisible. Mais c'est précisément parce que ce milieu vital est transparent que nous voyons. » (Ingold, 2013, 233)*

Si la question contemporaine des « innovations territoriales » aspire à créer une rupture de la sensibilité dans nos gestes, dans nos manières de vivre ; il semble nécessaire de changer de paradigme. Nous proposons dans cet article de détourner les sous-entendus économiques, capitalistes et hors-sol présents dans l'association de ces deux termes pour refonder la perception comme la clef d'un renouvellement territorial possible, et surtout, *sensible*.

Plus précisément, tout comme il est aujourd'hui essentiel de sortir de la doxa occidentale qui oppose traditionnellement les pôles nature et culture<sup>2</sup>, il est également fondamental de nous interroger sur nos

---

<sup>2</sup> Si la dichotomie moderne nature/culture a largement contribué à nier tout lien avec le vivant, Augustin Berque parle également de décosmisation de la terre. Selon l'auteur, les sociétés humaines, sur le modèle occidental, ont entrepris un processus de décosmisation en se positionnant en tant que figure transcendante face à un monde devenu objet or, « cette décosmisation, à terme, est mortelle, aucun être ne peut vivre sans un monde commun (*kosmos*) », in *Poétique de la Terre*, Paris, Belin, 2014. Il nous faut donc envisager, proposer, trouver de nouvelles façons de vivre en prenant soin de nos lieux de vie, tout autant que de ceux qui les partagent avec nous.

relations au vivant pour retisser, par la même occasion, nos liens avec nos territoires.

Par « territoire », nous n'entendons pas le résultat déterminé et déterministe d'une délimitation cartographique ou politique qui ne serait qu'une « étendue de la surface terrestre où est établie une collectivité humaine » ou un « espace borné par des frontières, soumis à une autorité politique qui lui est propre »<sup>3</sup> ; car cela reviendrait à abstraire l'essence-même du territoire et à nier sa capacité à être et à faire mouvement(s). Par conséquent, le territoire tel que nous le travaillons ici n'est pas à considérer comme une « ligne droite » (Ingold, 2013) mais comme un « essaim de racines » (Mancuso et Viola, 2018).

Au sujet des trajectoires du lieu, Ingold écrit que

*« la vie sédentaire ne peut pas engendrer d'expérience du lieu, donner le sentiment d'être quelque part. Pour être un lieu, il faut que tous ces « quelque part » se trouvent sur une ou plusieurs trajectoires de mouvement qui proviennent ou s'orientent vers d'autres lieux » (Ingold, 2013, 9)*

En outre, le territoire est avant tout un lieu de mémoires, imprégné d'intimités et d'altérités plurielles. Il est la somme des sensibilités individuelles – *esthèsis* – et collectives – *esthésies* –, qui sont non seulement interreliées mais qui communiquent aussi les unes avec les autres dans « une dynamique continue et spiralée » (Pigner, 2017, 168). Ce sont ces forces de vie qui permettent concrètement au territoire d'être vivant, mouvant, et donc d'exister de façon sensible et perceptible en lien avec l'*oïkos*.

Et pourtant, l'acte de « faire territoire » aujourd'hui, semble-t-il, peut difficilement passer à travers les mailles de la délimitation et de l'appropriation de terres fondées elles-mêmes sur du techno-symbolique. Industrialisation, utilisation massive des biotechnologies, solutionnisme technologique, intelligence artificielle... Le territoire est aliéné et le vivant, quant à lui, est réduit à des données. Un tel phénomène s'explique notamment par le choix que notre société a fait de « gérer la complexité

---

3 Définitions du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

qui lui est propre en décomposant les tâches de manière de plus en plus parcellaire pour les rapporter à des tâches mécaniques et fiables » (Bachimont, 2020).

Quelles sont donc ces initiatives *innovantes* qui tentent de changer le cours des choses ? Nous faisons l'hypothèse qu'un nouvel agencement (Westphal, 2007) de l'espace grâce à des pratiques artistiques ancrées permettrait de renouer avec le territoire en tant que *chôra*, à savoir un lieu existentiel (Berque, 2000).

Pour accompagner notre propos, nous avons choisi de mettre à l'épreuve différentes approches artistiques qui ne cherchent pas à structurer ou modéliser le vivant mais qui, *a contrario*, interrogent des liens et énonciations sensibles. Ainsi, nous étudierons les œuvres de quatre artistes internationaux : Liliana Motta, Boris Nordmann, Thierry Boutonnier et Liliana Sánchez. Nous le verrons, leurs pratiques nous réapprennent non pas à composer avec un espace délimité, restreint, confiné ou encore dominé ; mais elles nous invitent plutôt à reconcrétiser le territoire. Et ce, pour *l'habiter* tout en *faisant avec* la terre/Terre.

## 2. L'acte de création comme processus

Pour qualifier les gestes artistiques qui font et disent territoire, nous empruntons la terminologie écosémiotique de Nicole Pignier et notamment la notion de « *designer* avec le vivant ». Précisons. Le *design*, selon Pignier, est la rencontre conceptuelle entre un dessin (représentation graphique) et un dessein (but). Animé par un mieux-être individuel et collectif, le *design* doit faire preuve d'éthique (Pignier, 2017). En effet,

*« designer avec le vivant ne signifie pas que l'on retourne à l'état vierge de la planète, anhistorique, mais que l'on met à l'épreuve continûment et réciproquement les mots, les perceptions de notre milieu, de son histoire et la manière dont ils nous amènent à travailler la terre, à la co-naître. » (Pignier, 2017, 122)*

Dans notre problématique des innovations territoriales, la dimension éthique du *design* avec le vivant résiderait dans sa capacité à (re)prendre

en compte les multiples énonciateurs qui habitent et tissent le territoire. Coénoncer avec le vivant (Pignier, 2017) dans un territoire appelle ainsi à une volonté de saisir, d'apprécier au plus proche l'altérité de ce avec quoi nous souhaitons créer et nous ajuster. Autrement dit, les paramètres et fonctions du cahier des charges<sup>4</sup> des innovations territoriales au regard des pratiques artistiques qui se veulent innovantes (car coénonciatrices) vont également être renouvelés. Selon François Laplantine, une telle transformation dans l'intimité a un « caractère processuel » qui va rompre avec les catégories d'étranger et d'indifférence. L'anthropologue postule que

*« cette expérience de familiarité dans laquelle un lieu va se transformer en lien, ne va pas abolir totalement la séparation entre ce que nous appelons intérieur et extérieur, dedans et dehors mais va rapprocher les deux termes. » (Laplantine, 2018, 78)*

Considérer la création artistique comme une forme de processus, permet non pas de toucher du doigt, mais plutôt de saisir à pleines mains, de s'ajuster concrètement à la dimension impermanente, imprévisible, inattendue du vivant qui nous dépasse<sup>5</sup>.

Dans la description de *Lou Pastoral*, l'artiste Boris Nordmann liste les lieux, les rencontres qui ont participé à la construction de son œuvre :

*« par les montagnes, vallées, par les bois et les villes, par les transports, de laboratoires en bureaux, j'ai rencontré des chasseurs, des éleveurs, des chercheurs, des vétérinaires, des associations, des anthropologues, des médiateurs territoriaux, des aristocrates de la*

---

4 Nous utilisons ici la métaphore du cahier des charges pour insister sur les attentes à valeur typiquement marchande qui sont demandées dans le processus d'une innovation techno-symbolique. Les deux premières définitions de l'innovation dans le dictionnaire *Larousse* vont en ce sens. À savoir : « Introduction, dans le processus de production et/ou de vente d'un produit, d'un équipement ou d'un procédé nouveau » ; « Ensemble du processus qui se déroule depuis la naissance d'une idée jusqu'à sa matérialisation (lancement d'un produit), en passant par l'étude du marché, le développement du prototype et les premières étapes de la production ».

5 Selon Nicole Pignier, le vivant est « une altérité qui dépasse l'humain mais dans laquelle ce dernier s'ancre et puise son énergie », in *Le Design et le Vivant*, *Op. cit.*, p. 109.

*nature, des philosophes, des militants, des enfants, des équipes de tournage animaliers, des thérapeutes, une médecin urgentiste, un designer de données, un ecclésiaste, des élus, quelques loups, mais surtout leurs effets, des traces, des poils, des images, des rêves, des valeurs, des cultures, des handicaps et beaucoup d'émotions, j'ai rencontré moi-même comme un processus. »<sup>6</sup>*

L'artiste le souligne à la fin de son propos, ce qui l'a le plus marqué sont « surtout leurs effets, des traces, des poils, des images, des rêves, des valeurs, des cultures, des handicaps et beaucoup d'émotions ». Nous comprenons ici que créer au sein d'un territoire ne s'impose pas de façon abrupte et aléatoire. La pratique artistique ne peut être dénuée d'un vécu. Les trajectoires croisées s'interrelient dans un phénomène d'imprégnation des sensibilités habitant ledit territoire.

En symbiose avec cette dynamique de diffusion et de décantation (Jullien, 2003), le processus de création va donc s'ancrer dans une durée relativement longue. Le botaniste Francis Hallé l'a notamment évoqué dans une conférence sur le projet de création d'une forêt primaire en Europe de l'Ouest<sup>7</sup>. Nous avons perdu la notion de patience, d'attente, qui pourtant est l'une des conditions temporelles et existentielles du vivant.

Depuis les années 1960, l'œuvre *in situ* est pensée selon les possibilités matérielles de création offertes par des espaces définis. Par exemple, pour créer *Double Negative* (1969-1970), le land-artiste Mickael Heizer a creusé une tranchée de quatre cent cinquante-sept mètres de long sur treize mètres de large et quinze mètres de profondeur. L'intervention a nécessité le déplacement de près de deux cent quarante-cinq mille tonnes de roche. L'important pour l'artiste n'était finalement pas de créer *avec* et *dans* le territoire de Moapa Valley mais de laisser sa trace *sur* ce territoire du Nevada. Nombreuses sont donc ces œuvres *in situ* qui questionnent l'inscription artistique dans le temps. L'éphémère s'associe alors à l'esthétique, problématisant ainsi la question de l'identité de l'empreinte artistique. Comment figer une œuvre à dessein éphémère au moment de

---

<sup>6</sup> Voir le site internet de l'artiste : <http://www.borisnordmann.com>

<sup>7</sup> La conférence dont nous parlons s'est tenue le 10 septembre 2021 à la Faculté de Droit et de Sciences Économiques de Limoges.

sa création ? Quels médiums (dessin, photographie, texte, vidéo) choisir pour accompagner et donner une mémoire aux œuvres *in situ* ? Cela découle sur un paradoxe que nous souhaitons mettre à l'épreuve dans les prochains exemples de pratiques artistiques à venir : comment laisser le temps à l'œuvre éphémère de germer ?

L'œuvre d'art en tant que processus (innovant et territorial) entre ainsi en opposition avec la conception de l'identité comme quelque chose de figé, de déterminé. L'esthétique visuelle n'est pas suffisante. Nous proposons, pour cet article, de ne plus parler d'œuvres *in situ* mais d'œuvres *in terra*. Selon le *Dictionnaire Gaffiot*, l'acception latine *terra* signifie « la terre » dans les sens de « globe terrestre », « sol » ou encore « la terre en tant que matière, élément ». Par conséquent, la problématique associée à l'œuvre *in terra* n'est plus celle de l'esthétique, mais de l'esthésique. Comment faire pour non plus *inscrire visuellement* l'œuvre dans le temps ; mais pour *l'ancrer sensiblement* dans le territoire ? Nous faisons l'hypothèse qu'il existe deux chemins possibles pour y parvenir : le savoir-faire et le partage.

### 3. Le savoir-faire

Dans un premier temps, la notion de savoir-faire est nécessaire pour comprendre les différents « signes ambiants »<sup>8</sup> manifestés par le milieu dans lequel l'artiste va créer. Nous l'avons dit, nous ne pouvons prétendre vouloir *designer* avec le vivant dans une optique d'innovation territoriale si l'on ne sait apprécier ses signes d'énonciation ou si notre intervention en tant qu'artiste anthropos vient créer une cacophonie<sup>9</sup> au sein des milieux de coénonciation.

---

8 Selon N. Pignier, « la notion d'« ambiance » note alors une capacité à être soi en existant dans son milieu, elle met en valeur le tissage, l'interrelation entre les êtres, les éléments, les singularités morphologiques, climatiques, géographiques qui peuplent et façonnent un milieu au fil du temps », in « Le sens présuppose-t-il le vivant ? », Actes du colloque « Anthropogénies », Paris-Sorbonne, 2019.

9 Nous faisons ici référence aux travaux de Bernie Krause. Selon le bioacousticien, là où les activités humaines ne détruisent pas, les sons des êtres vivants (biophonie et géophonie) s'accordent en harmonie. Le cas échéant, la



La recherche, l'enquête, la documentation scientifique en amont de la création, deviennent donc des éléments fondateurs des gestes artistiques. Arrêtons-nous un instant sur notre approche de la science. Il est bien sûr évident ici que lorsque nous utilisons les termes d'« analyse » ou d'« observation scientifique », nous renvoyons à un « art de l'enquête » au sens ingoldien (2017). L'enjeu n'est pas d'adopter une posture transcendante et dominante vis-à-vis d'une altérité-objet. *A contrario*, c'est cette capacité à considérer l'autre, à vouloir apprendre<sup>10</sup>, à vouloir l'apprécier, qui va être féconde d'immersion, d'ancrage sensible et de réciprocité dans la relation avec les coénonciateurs territoriaux.

Le savoir doit pouvoir être « faisable » et se rendre concret sur le terrain. C'est pour cela qu'il est important de dépasser la notion du « savoir scientifique », qui a trop longtemps été instituée comme une barrière entre le milieu académique et les réalités territoriales. Dans une autre mesure, transgresser les limites ontologiques du savoir ouvre le regard sur la dimension hors-sol des paysages contemporains. En outre, Pignier propose de renouer avec des paysages nourriciers qui « [...] nous engagent à ne plus faire des recherches sur le vivant, à ne plus enseigner, à ne plus éduquer sans nous éprouver en leur sein, sans nous en sentir habités » (Pignier, 2020, 60). Cette proposition permet de façonner tout projet territorial comme le résultat de l'union entre des sensibilités individuelles et une dynamique collective. Ainsi, le territoire pensé comme un paysage nourricier nous affranchit de l'aliénant processus industriel et laisse réenvisager une attention sensible, intime, portée aux altérités du vivant.

Pour ses pépinières urbaines, décrites comme des « rencontres avec l'altérité », le français Thierry Boutonnier utilise des méthodes botaniques qui impliquent des connaissances sur la préparation du sol, des anthroposols, du cycle de vie des plantes... Comme le rappelle Sylvie Pouteau, « on ne peut saisir la spécificité de la vie végétale sans étudier

---

symphonie laisse place à la cacophonie. In *Le Grand Orchestre animal*, Paris, Flammarion, 2013.

10 Ingold parle de la nécessité d'« apprendre à apprendre ». Pour lui, « connaître une chose demande de croître en elle et de la laisser croître en soi, de telle manière qu'elle devienne une partie de ce que l'on est », in *Faire : anthropologie, art et architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017, p. 19.

les mouvements morphiques »<sup>11</sup> (Pouteau, 2020). Le travail avec les plantes et les arbres implique de s'ajuster à d'autres manières de vivre, et d'énoncer.

Le projet participatif *Recherche Forêt* (2020-2021) a été mené comme la création d'une « économie circulaire des végétaux ». Plus précisément, Boutonnier et les participants ont prélevé des jeunes pousses de plants spontanés et d'arbres (figuiers, rosiers, prunus...) qui ont grandi dans les ruines d'usines ou dans des friches à Paris. Les pousses ont ensuite été transplantées dans un nouveau cycle d'une forêt parisienne<sup>12</sup>. Cette création a donc impliqué un processus s'inscrivant dans la durée, dans le temps long. Thierry Boutonnier, lors d'un entretien, nous a notamment confié que « c'est ce temps qui fait la différence, qui permet de créer un chemin dans le territoire ».

Il en va de même pour l'approche de l'artiste-botaniste argentine Liliana Motta. Cette dernière travaille au sein du *Laboratoire du Dehors*<sup>13</sup> créé en 2009. Ce projet de laboratoire « élabore une méthode sur le terrain, là où se mobilisent avec profit le toucher habile de la main et le regard qui détaille, et propose une pratique du questionnement »<sup>14</sup>. Dans son essai *Éloge du dehors*, écrit en lien avec la philosophie du Laboratoire, Liliana Motta se confie :

*« Seule dehors, toute rencontre est possible. Je n'arrive pas à comprendre une nature qui ne serait pas en lien avec nous. Je m'intéresse à elle dans le quotidien, dans le plus proche. Je n'aime pas*

---

11 Selon Pouteau, « le mouvement morphique est radicalement différent du mouvement animal. Il n'est jamais matérialisé, mais nous pouvons reconnaître qu'à l'instar d'une animation cinématique chaque image est la suite de la précédente et s'insère dans une forme processuelle qui constitue un tout cohérent, organisé selon l'unité ». In « Intelligences végétales : entre agro-écologie et agriculture numérique », in *Interfaces Numériques*, vol. 9, n° 1, 2020, URL : <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4149>

12 Pour mener à bien le projet, Boutonnier a utilisé la méthode du botaniste japonais Akira Miyawaki. Cette technique, principalement utilisée pour la création de forêts dites urbaines, a été créée dans les années 1970.

13 Projet de recherche-action, le *Laboratoire du Dehors* est porté par l'association « Les Hautes Haies », elle-même constituée de paysagistes, botanistes et artistes.

14 Voir <http://www.de-hors.fr/projets/le-laboratoire-du-dehors/>

*les vues d'ensemble, ni les vues d'en haut, les photos aériennes. Je n'arrive pas à voir autrement qu'en détaillant les choses, en regardant ce qui est le plus près de nous. » (Motta, 2014, 11)*

Au Centre International d'Art et du Paysage à Vassivière (CIAP), Liliana Motta a donc créé un *Amphithéâtre de Verdure*<sup>15</sup> (2017) autour d'un hêtre. L'ajustement de l'œuvre au lieu est tel que l'arbre occupe une place centrale, comme s'il se situait au milieu d'une scène, comme s'il était le protagoniste principal entouré de conifères. Le terrain quant à lui est en pente, favorisant ainsi l'acoustique du paysage sonore. L'artiste le dit elle-même : étonnant, l'endroit « était visible au premier regard par toute personne botaniste ou naturaliste »<sup>16</sup>.

L'œuvre, le théâtre de verdure, a été pensé avec des gestes jardiniers : il s'agissait de faire avec ce qui était présent. De faire « le plus possible avec » comme le dirait le philosophe-jardinier Gilles Clément. Les bouts de bois coupés ont donc été déplacés, à la lisière de la scène. L'artiste justifie ce choix par l'observation d'une temporalité *autre* : « la matière que l'on garde sur place est rangée [...] pour que l'on ait la patience de la garder et de la voir vieillir »<sup>17</sup>.

L'amphithéâtre prend davantage de sens en tant que création interreliée à d'autres manifestations sensibles et artistiques. En effet, il se situe dans un lieu singulier à côté du CIAP où l'on expose, s'exprime, réfléchit collectivement avec l'organisation de séminaires, de représentations artistiques... Enfin, comme toute scène, l'*Amphithéâtre de verdure* porte de l'art vivant. Ce dernier n'est donc pas figé dans une identité imposée par l'artiste mais il est amené à évoluer, à se transformer. Ainsi, si le théâtre de verdure n'est plus entretenu par des gestes jardiniers, le lieu reprendra ses formes initiales. L'intervention *in terra* de l'artiste peut être réversible, selon l'évolution du lieu lui-même.

Dans ces deux exemples, l'observation, l'étude, les connaissances botaniques précèdent et accompagnent l'acte créatif tout le long de son

---

15 Le *dessin* d'un tel *design* s'inspire des modèles de « cabinet de verdure » du XVII<sup>e</sup> siècle.

16 Voir la vidéo de présentation de l'œuvre :  
<https://www.youtube.com/watch?v=G87A0wwbqjU>

17 *Ibid.*

processus. L'œuvre d'art n'a pas ici une portée exclusivement esthétique et objectivée comme on peut traditionnellement l'entendre pour la représentation picturale ou photographique d'un paysage, par exemple. Non, l'œuvre ou le projet artistique qui coénonce avec le vivant, doit « avoir du sens dans le lieu où il se trouve »<sup>18</sup>.

#### 4. Le partage

Bien sûr, pour être sensiblement transmis et imprégner au mieux les acteurs du territoire, le savoir-faire doit être mis en commun. C'est ici que nous introduirons l'idée de partage. Force est de constater que de plus en plus d'œuvres contemporaines s'inscrivent dans une démarche participative.

Par exemple, pour créer ses fictions corporelles<sup>19</sup>, Boris Nordmann a lui aussi recours à des enquêtes scientifiques préliminaires. Nous l'avons vu un peu plus haut, l'artiste prend le temps de rencontrer des « partenaires » qui vont participer à faire mûrir sa création. Nordmann a notamment travaillé avec l'éthologue Jean-Marc Landry, spécialiste de l'étude des loups en milieu pastoral.

Comme précisé plus tôt, le territoire doit être perçu, vécu et il doit faire appel à la fois à nos sensibilités individuelles et collectives. Dans le cadre de la fiction corporelle, un nouvel enjeu est à souligner pour l'envisager comme une pratique artistique territoriale innovante : celui de la médiation. Pourquoi ? Rappelons tout d'abord le contexte de création de *Lou Pastoral*. Le projet a été pensé en mars 2017, suite au retour probable des loups sur la Montagne Limousine. Face à l'appréhension des habitants et des paysans vis-à-vis des risques pour leurs troupeaux, l'artiste et d'autres acteurs culturels et territoriaux locaux<sup>20</sup> ont cherché à comprendre le comportement du loup.

---

18 *Ibid.*

19 Les fictions corporelles de Nordmann sont définies par l'artiste comme « des lectures qui tiennent à la fois de la séance de relaxation orientée, et de la conférence de zoologie ». Voir <http://www.borispordmann.com>

20 L'association « Quartier Rouge », située à Felletin en Creuse, fait partie des partenaires du projet :

Ce parti pris de remettre en question les représentations associées aux imaginaires<sup>21</sup> s'est concrétisé grâce à la création d'un « outil méthodologique » s'appuyant entre autres sur des connaissances de terrain. Pour donner davantage de « concrétude » (Berque, 2000, 94) à *Lou Pastoral*, Boris Nordmann invite chaque participant à devenir herbe, loup ou brebis, par le biais de la proprioception. Il ne s'agit pas d'un renversement des rôles, mais de prendre conscience des spécificités de son corps grâce à des figures sensorielles. Pour Nordmann :

*« développer une représentation sensible et incarnée des loups, c'est réunir un mode scientifique de production de connaissance, et l'intelligence des éleveurs paysans qui met en continuité relation trophique, relation écologique, relation sociale, économie et société. À mon échelle, soutenir la négociation avec des loups, et faire œuvre de médiation entre des humains, ce sont de nouveaux enjeux professionnels qui déplacent mon statut d'artiste. »<sup>22</sup>*

La pratique participative fondée sur une approche corporelle et charnelle propose un nouveau rapport à l'art. Le participant n'est plus le spectateur-contempleteur d'un objet esthétique, d'un proto-paysage (Berque, 1995). Il devient lui aussi actant et, par conséquent, coénonciateur au sein du processus artistique. Nous comprenons dès lors l'importance du partage, de la mise en commun mais aussi de la mise en tension de « l'expérience charnelle que nous faisons des qualités sensibles [du monde] en même temps que de notre propre sensibilité » (Ouellet, 2000, 271).

Si nous revenons aux pépinières urbaines de Thierry Boutonnier, l'œuvre *Prenez Racines !* a permis aux habitants du quartier Mermoz dans le 8<sup>ème</sup> arrondissement de Lyon, de créer un espace, une parenthèse, où les interactions, les échanges et le vivre-ensemble sont primordiaux et

---

« Implantée sur un territoire porteur d'alternatives et d'actions initiées par des habitants, l'association s'inscrit dans cette dynamique en s'engageant dans une approche de médiation. Elle développe des collaborations avec des artistes, artisans, établissements scolaires, socio-médicaux, collectivités et habitants » ; pour plus d'informations voir <http://www.quartierrouge.org/?cat=18>

<sup>21</sup> Par exemple, dans les contes, le loup incarne souvent la figure négative du « dangereux prédateur ».

<sup>22</sup> Voir <http://www.borisonordmann.com>

forment une « structure sociale ». Inscrit dans le cadre du « renouvellement urbain » de Lyon Métropole, le projet a débuté en 2009 et continue à être façonné par les habitants. Donnons quelques exemples des moments charnières qui ont animé le quartier :

- développement d'une pépinière commune de trente-huit essences : chaque famille a parrainé une essence qu'elle a choisi après avoir échangé et partagé des connaissances botaniques ;
- création d'un verger et d'un composteur partagés ;
- animations ajustées aux saisons ;
- construction d'une éco-cabane par les habitants ;
- actions pédagogiques (« chantiers jeunes » par exemple : construction d'un poulailler, d'un lombricomposteur, d'une bibliothèque de rue, ...)

Aujourd'hui, un site internet dédié à *Prenez Racines!* propose aux navigateurs de suivre les différents projets et animations du quartier lyonnais. Dans la rubrique intitulée « Actualités des biens communs »<sup>23</sup> ; il est possible de visionner les photos prises de l'atelier de taille des arbres qui a eu lieu en mars 2021 et auquel a également participé Boutonnier.

Le partage grâce à la dimension participative, devient complémentaire du savoir-faire. Tous deux remettent sur le devant de la scène quelques pistes pour retrouver un élan synesthésique dans nos manières de vivre, d'habiter dans son territoire. Finalement, comme l'écrit Dénétem Touam Bona :

*« aborder le paysage à partir de la perspective d'un corps en mouvement, c'est le voir non comme un environnement, mais comme un territoire animé, un milieu de vie dans lequel nous sommes forcément immergés. » (Touam Bona, 2021, 107)*

---

23 Voir <https://www.prenez-racines.org>

## 5. Repenser les gestes innovants : pour des territoires nourriciers

Créer artistiquement avec le vivant au sein d'un territoire ne vient donc plus opposer culture culturelle et culture culturale. Tout est mis en tension. La création de sensibilité, de signification grâce à des figures sensorielles permet de ne plus penser selon une dichotomie sémantique qui oppose les schèmes éco-perceptifs<sup>24</sup> tels que nature/culture ; individu/collectif ; ouverture/fermeture, etc. Mais au contraire, ces diverses formes de processus artistiques innovantes participent à réancrer nos sens au vivant et à la terre en tant que biosphère. Comme l'écrit Nicole Pignier :

*« on a vitalement besoin en ville, à la campagne, entre les deux, de lieux qui prennent soin de nos besoins physiologiques, mais aussi psychiques, ce sont des lieux « nourriciers » ; se nourrir, c'est manger, mais aussi se sentir exister, se sentir relié à la terre » (Pignier, 2020, 60)*

C'est ce que nous donne comme exemple l'œuvre *Oh ! Estomac, Bol curieux*. Né du duo composé par l'artiste Liliana Sánchez et l'anthropologue Cristina Consuegra, le projet a été pensé dans le cadre d'une résidence au Centre International d'Art et du Paysage de Vassivière. Pour cette œuvre participative, les liens au vivant et au territoire sont questionnés par nos manières de nous nourrir. Sánchez et Consuegra n'ont pas travaillé seules. Elles se sont associées avec des artisans locaux. Grâce au savoir-faire d'un boulanger, par exemple, des pains artistiques ont été créés. Voici la description d'un pain nommé *L'Omnivore* :

*pain fait avec du levain de châtaigne, farine de châtaigne et de blé, lait de vache et champignons sauvages d'une collecte particulière donnée par un endroit à un instant. Ce pain rejoint l'idée de Benoît de créer une brique de pain qui rassemble tous les règnes et qui en*

---

24 Pour Pignier, les schèmes éco-perceptifs constituent la matrice de la perception humaine. Ils « s'apprécient et se déploient dans la relation créative et imprévisible que les communautés humaines et les individus entretiennent avec leur milieu », in Nicole Pignier, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *Interfaces Numériques*, vol. 9, n° 1, URL : <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4144>

*termes de goût puisse représenter la richesse et la complémentarité des interactions entre le vivant.*<sup>25</sup>

Les aliments locaux issus d'une petite production sont détournés en matériaux de création, l'inspiration du boulanger est valorisée... L'intérêt d'une telle démarche se situe dans le croisement des approches, dans la diversité des savoirs mis en commun. Nous l'avons dit, l'art n'est pas juste esthétique : l'approche artistique innovante consiste aussi à « casser les codes » qui tendent à nous maintenir dans du hors sol. Proposer des rencontres entre habitants par l'intermédiaire de projets artistiques permet d'explorer de nouvelles possibilités de faire en commun. Des possibilités qui sont certes parfois fantaisistes mais ô combien nécessaires pour retrouver cette liberté créatrice, pour refonder des liens avec ce *quelque chose* qui nous fait nous sentir vivants.

## **Bibliographie**

- Bachimont Bruno (2020). L'IA, le brin d'herbe, la caresse et le regard. *Revue Interfaces Numériques*, vol. 9, n° 1, <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4135>
- Bailly Jean-Christophe (2013). *Le parti pris des animaux*. Jean-Christian Bourgeois. Paris.
- Berque Augustin (2014). *Poétique de la Terre*. Belin. Paris.
- Berque Augustin (2000). *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Belin. Paris.
- Berque Augustin (1995). *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Hazan. Paris.
- Ingold Tim (2017). *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*. Dehors. Bellevaux.
- Ingold Tim (2013). *Une brève histoire des lignes*. Éditions Zones Sensibles. Bruxelles.
- Laplantine François (2018). *Penser le sensible*. Pocket. Paris.
- Jullien François (2003). *La Grande Image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*. Seuil. Paris.

---

25 Voir <http://lilianasanchez.laveneno.org/berta/?section=2017&tag=oh-estomago-cuenca-curioso>



- Krause Bernie (2013). *Le Grand Orchestre animal*. Flammarion. Paris.
- Ouellet Pierre (2000). *Poétique du regard : littérature, perception, identité*. Pulim. Limoges.
- Mancuso Stefano, Viola Alessandra (2018). *L'intelligence des plantes*, Albin Michel. Paris.
- Motta Liliana (2014). Éloge du dehors, *Revue Chimères*, n° 82, pp. 11-18.
- Pignier Nicole (2020). Se nourrir en lien avec le vivant. *Dard/Dard*, n° 2, pp. 53-60.
- Pignier Nicole (2020). Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre. *Interfaces Numériques*, vol. 9, n° 1, <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4144>
- Pignier Nicole (2019). « Le sens présuppose-t-il le vivant ? ». Actes du colloque « Anthropogénies », Paris-Sorbonne.
- Pignier Nicole (2017). *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*. Connaissances et Savoirs. Paris.
- Pouteau Sylvie (2020). Intelligences végétales : entre agro-écologie et agriculture numérique. *Revue Interfaces Numériques*, vol. 9, n° 1, <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4149>
- Touam Bona Dénétem (2021). *La Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge*, 1. Post Éditions. Paris.
- Westphal Bertrand (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Les Éditions de Minuit. Paris.