

III.6.5. **Comment Prendre Position (étude sur la réception du monde vivant)**

Pierre Baumann

Modèle (incipit)

La signification de la vie. Le sculpteur Henry Moore, écrit en 1934 :

« L'observation des objets naturels. L'observation de la nature fait partie de la vie de l'artiste. Elle enrichit sa connaissance de la forme, lui garde sa fraîcheur, lui évite de ne travailler que d'après des formules et nourrit son inspiration.

La figure humaine est ce qui m'intéresse le plus profondément, mais j'ai découvert des principes de forme et de rythme en étudiant des

objets naturels tels que galets, rochers, os, arbres, plantes, etc.

Les galets et les rochers nous montrent comment la nature travaille la pierre. Les galets polis par la mer nous montrent comment la pierre peut être usée, frottée, et nous enseignent les principes de l'asymétrie.

Les rochers nous montrent comment la pierre peut être hachée, taillée et leur rythme est celui d'un bloc nerveux, déchiqueté.

Les os ont une puissance structurale merveilleuse, et dans la forme une grande tension, une grande dureté. Ils présentent aussi de subtiles transitions entre une forme et une autre et de grandes diversités dans les coupes.

Les arbres (les troncs d'arbres) nous enseignent les principes de la croissance et de la puissance des articulations avec leur façon de passer si aisément d'une partie à l'autre. Ils fournissent un idéal de la sculpture sur bois, mouvement de torsion ascendant.

Les coquillages nous offrent, dans la nature, l'image de la forme dure mais évidée (sculpture métallique) et ils sont dotés d'une plénitude de forme absolument merveilleuse.

Il est dans la nature un nombre illimité de formes et de rythmes divers (et le télescope ou le microscope ont élargi le champ des possibles) grâce auxquels le sculpteur peut enrichir son expérience de la connaissance de la forme.

[...]

Dans une certaine mesure, tout art est une abstraction. Dans le domaine de la sculpture, le matériau suffit à lui seul à vous tenir éloigné de la pure représentation et vous ramène à l'abstraction.

[...]

Dans la mesure où une œuvre ne cherche pas à reproduire la nature, elle n'est pas un moyen de fuir la vie — mais elle peut être une façon de pénétrer le réel, non pas un sédatif, une drogue, le simple exercice de bon goût, une provision de formes et de couleurs agréables mêlées en une charmante combinaison, non pas une manière de décorer la vie, mais l'expression de la signification de la vie, une exhortation à un effort toujours plus grand dans la vie» (Moore, 1999, p. 9-13).

Faire avec

La contribution qui suit ne peut être que marginale à l'égard d'un ensemble de travaux conduits par une équipe pluridisciplinaire ayant rassemblé artistes, philosophes et chercheurs d'horizons divers pendant plusieurs années. Elle est d'autant plus marginale qu'il m'est difficile de rassembler en quelques lignes des propos sur un mode de vie qui jalonne mes travaux (de chercheur en arts) depuis 1995. Mode de vie en effet puisqu'il s'agit de considérer comment le vivant

entretient le vivant lui-même sans pour autant que cela soit tout à fait le sujet frontal. Il n'est donc pas de présomptueux sous-entendu, tout au contraire il s'agirait plutôt d'une besogneuse incapacité à qualifier ce qui fait question depuis des années. Vivre avec ne suffit pas à le nommer. Dans ce contexte, l'approche du vivant passe par des tests subjectifs et des positions personnelles. Autrement dit, le rapport entretenu avec le vivant détermine ce que Keith Basso qualifie de *take* (Basso, 2016), c'est-à-dire un « point de vue » qui guide la compréhension d'un territoire (vivant) et participe à sa cartographie. J'y reviendrai plus loin. S'il est donc question d'interroger la nature des formes du vivant qui préexistent, il faut tout autant scruter ce qu'on en fait, et plus encore ce qui fait qu'on en est, afin de saisir ce qui interagit. Je ne parle pas de faire une œuvre, mais de donner sens à cette existence, de scruter le sens du regard qu'on pose sur ce vivant¹ et des relations multiples qui existent entre toutes les parties de cet écosystème.

Il y a de l'incommensurable et de l'inapprivoisé, pour ne pas dire du sauvage, dans cet exercice de compréhension du vivant. Pensée non domestiquée, certes, mais sylvestre aussi (étymologiquement sauvage est lié à sylvestre — la forêt). L'anthropologue Eduardo Kohn parle d'une « ouverture aux pensées vivantes sauvages » (Kohn, 2017, p. 297) à prendre donc pour sa référence à Lévi-Strauss et pour cette double

1 ... qui déborde très vite de la seule question de la « forme ».

signification à l'instant énoncée². Je comprends, en l'écrivant, que l'incapacité de dire résulte peut-être de ce qui pourrait relever d'un instinct habité par la nécessité de bloquer une pensée verbale, comme si pour bien se saisir du vivant non humain, il fallait se détourner du langage pour adopter une autre forme de pensée. C'est un premier paradoxe (que de vouloir dire ce qu'on ne veut pas nommer) qui nous fait pénétrer dans la forêt du vivant et qui devrait nous conduire dans ce que Le Clézio appelle « la forêt des paradoxes³ », c'est-à-dire quelque chose qui nous permet de passer de ce qui vit à ce qui vit dans l'écriture.

Passée la brutalité de la difficulté, il faut bien dire ce qui est. Le séminaire avait été l'occasion de revenir sur deux types de travaux : d'abord sur une suite d'expériences produites autour du plancton, ensuite sur des études alors en cours, qui prenaient appui sur le roman sombre de Melville, *Moby-Dick ou le cachalot*. Se dégageait de ces deux cas d'exemple une première question générale qui était celle de l'usage de l'analogie — soit une recherche de ressemblance ou

2 Je reviendrai également sur cet aspect puisqu'il réfute la domination de l'humain sur les autres formes vivantes.

3 Dans sa conférence Nobel du 7 décembre 2008, Le Clézio explique l'expression : « Cette "forêt des paradoxes", comme l'a nommée Stig Dagerman, c'est justement le domaine de l'écriture, le lieu dont l'artiste ne doit pas chercher à s'échapper, mais bien au contraire dans lequel il doit "camper" pour en reconnaître chaque détail, pour explorer chaque sentier, pour donner son nom à chaque arbre. » p. 3 du texte au format pdf diffusé à l'occasion de l'attribution du Nobel. Même si on n'en fera pas usage, on verra que sur bien des points ce qui va suivre dans ce texte présente des résonances avec l'expérience vécue par Le Clézio en Amazonie et relatée dans *Haï* (Le Clézio, 1971).

de parenté en conduisant la pensée en mode «ana» —, c'est-à-dire de «bas en haut», en «sens inverse» et «de nouveau» — comme méthode de rapprochement entre création et «biomorphisme». L'analogie paraît faciliter l'approche puisqu'elle teste la ressemblance en tous sens. Cette analogie permet de faire avec les formes organiques, de scruter les formes, les faits et les gestes. Mais, si on n'y prête pas garde, l'analogie présente aussi le risque de ne surligner que des apparences évidentes et superficielles, de les chercher à tout prix, en dehors de tout chemin de connaissance profonde. Penser les relations de l'art ou de la science avec les formes du vivant nécessite de ne pas dissocier les objets sur lesquels portent ces disciplines des formes qu'elles produisent, de ne pas dissocier ce qui luit extérieurement de ces formes, de la structure qui organise ces formes. Si la chose paraît évidente pour le scientifique qui scrute le vivant par l'observation, le test, l'analyse et la déduction (cette chaîne, *a priori*, ne peut pas être détachée de son objet d'étude), l'art, quant à lui, s'empare du vivant et, selon les circonstances, se laisse emporter là où le vent et l'inspiration le mènent. Il est, *a priori* encore, un *détachement* de l'art qui diffère de l'*attachement* des sciences (aux formes du vivant). Je ne partage pas ces *a priori* et je dirais même que l'art (comme toute autre entreprise de connaissance) se doit d'être au plus près de ce qui sous-tend le vivant. Il y aurait plusieurs manières de nommer ce que veut dire «être au plus près». La conclusion précède l'explication : être au plus près

veut dire d'abord que l'art fait partie des formes du vivant, ensuite que s'il prend trop de distance, il est trop loin, il n'a plus de rapport, il perd son objet (il parle d'autre chose alors) et enfin qu'il n'a de sens que s'il éclaire les signes qu'il observe et dispose. Dans ce contexte, selon cette conception discutable, l'art est mode de recherche⁴ (innovant, créatif, incertain, systématique et transférable), acte de compréhension.

Par conséquent je me propose assez librement, en revenant sur et en resituant ce qui avait été présenté dans le cadre de mon intervention au séminaire biomorphisme, de chercher à saisir ce qu'une toute petite question en trois mots discute de l'expérience des formes du vivant : *Comment Prendre Position* ?

En somme il s'agit de questionner 1°) l'analogie (où comme et comment se valent), 2°) le déplacement (prendre), 3°) la conception (position) et 4°) l'engagement (prendre position).

Comme(nt)

Comme a deux valeurs communes : l'une interrogative qui veut savoir «de quelle manière», l'autre relative au sens de «ainsi que, de la manière dont...».

4 J'assume ici non pas d'en signer sa fin mais d'y affecter une *agentivité* (j'emprunte le terme à Alfred Gell) spécifique qui place l'expérience de l'art du côté de la recherche et non du côté de la création d'œuvres (mon «agencement»). Autrement dit, on peut considérer que la destination et les destinataires diffèrent et par conséquent que la lecture des signes que l'art produit dans ce contexte s'organise sur la base de structures différentes (ou *patterns* différents, voir note 13) qui n'enlève rien à ce qui fait sa forme.

Son sens courant l'emploie souvent au comparatif, par une comparaison d'égalité appliquée à un rapport de *simultanéité* (emploi temporel) et de *ce dernier* (rapport causal). La forme interrogative de *comme* sera par la suite supplantée par *comment*. Autrement dit, *comme* et *comment* emportent trois types de significations : d'équivalence (conjonction), d'interrogation (comparative hypothétique souvent en association à « si »), mais aussi d'intensité (adverbiale : « comme c'est beau ! »). Alors, *comme* est certainement le mot qui incarne le plus explicitement l'analogie.

Si la question de l'analogie traverse une grande partie de cette approche du vivant, « penser comme une montagne » (Leopold, 2019), faire comme la nature fait, voir comme la nature voit, voir comme le jaguar me voit (Kohn, 2017, p. 20), la lecture (parce qu'il s'agit souvent de décrypter un ensemble de signes quelles qu'en soient la nature et l'opération de lecture) du vivant, d'abord, dépasse la seule question de la forme pour dresser un tissu complexe qui convoque une science sinieuse qui opère à la croisée de l'art, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de l'éthologie et des ramifications multiples de la biologie (en passant par la dendrologie, la zoologie et même la paléontologie). Cet usage de l'analogie fait appel à une science qui pourrait bien être de nature tout à fait particulière, que Caillois a appelée en son temps une « science diagonale » (Caillois, 1960), qui déborde des fonctions mimétiques qu'il analyse en détail. La question de l'analogie est ici posée durement et sans

beaucoup d'appareillages. Je conçois qu'il faudrait développer l'analyse du terme *analogie*⁵, notamment du côté de l'anthropologie et en particulier en observant la fonction de l'analogisme, telle qu'elle est décrite par Philippe Descola au sein de sa conception de « l'écologie des relations » guidée par quatre ontologies⁶ : l'animisme, le totémisme, l'analogisme et le naturalisme. Dans ce contexte, il ne distingue pas humain et non humain. Retenons que l'approche des formes du vivant nécessite d'instaurer une solution de continuité entre humain, végétal et animal (la pensée indienne nécessite d'y introduire le minéral). En développant l'*analogisme*, Descola creuse l'analyse des écarts entre soi et autrui, dont l'une des finalités serait peut-être d'être plus sereinement avec le monde. En effet, dans le résumé de son cours au Collège de France de 2002-2003, Philippe Descola synthétise l'analogisme

5 J'ai traité cette question de l'analogie autour d'une étude du travail de Gérard Titus-Carmel et de sa série sur les Forêts, à partir de l'emploi de quatre analogies. La première traitait de l'ornemental, la deuxième du surplus de psychologie des formes de la nature, la troisième des odeurs et la quatrième du milieu. Cette étude intitulée « Gérard Titus-Carmel, Comment pensent les forêts », fut publiée dans les actes du colloque Titus-Carmel (Chol, 2019). Le présent article est à la croisée de ce travail.

6 Dans un article sur Philippe Descola, Frédéric Keck résume ces quatre ontologies comme ceci : « l'*animisme* (qui attribue aux êtres non humains la même intériorité qu'aux humains, mais une physicalité différente); le *totémisme* (même physicalité et même intériorité); l'*analogisme* (physicalité et intériorité différentes); le *naturalisme* (même physicalité, intériorité différente) » (Keck, 2020). Descola affirme une nécessaire coupure avec la conception occidentale de la dichotomie qui sépare nature et culture.

à «l'équivalence d'une double série de différences» et en justifie les vertus :

« Il faut souligner que l'analogie n'est qu'une conséquence de ce fractionnement initial dans la mesure où elle ne devient possible et pensable que si les termes qu'elle met en rapport sont bien distingués à l'origine. Dans l'identification analogique, c'est la différence infiniment démultipliée qui est l'état ordinaire du monde, et la ressemblance le moyen espéré de le rendre intelligible et supportable » (Descola, 2002-2003, p. 606)⁷.

Rendre le monde et ses formes du vivant «intelligibles et supportables», voilà, semble-t-il une vocation rassurante qui permettrait d'appréhender, en

7 Dans la phrase d'avant, Descola rappelle quel est ce fractionnement et donne une définition très synthétique de l'analogie telle qu'il l'entend : « Rappelons que le naturalisme et l'animisme sont des schèmes hiérarchiques englobants à la polarité inversée : dans l'un l'universel de la physicalité rattache à son régime les contingences de l'intériorité, dans l'autre la généralisation de l'intériorité s'impose comme un moyen d'atténuer l'effet des différences de physicalité. Le totémisme se présente au contraire comme un schème symétrique caractérisé par une double continuité, des intériorités et des physicalités, dont le complément logique ne peut être qu'un autre schème symétrique, mais où s'affirme l'équivalence d'une double série de différences. C'est ce que nous avons appelé l'analogisme. Il faut entendre par là un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnées dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système des contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées » (Descola, 2002-2003, p. 606).

dehors de toute in-signifiante, le vivant et donc de *prendre position*⁸.

L'«écologie des relations» que construit Descola (2005) permet d'interroger les rapports entre les différentes formes du vivant (les pierres étant elles aussi une partie du vivant...) et entre en résonance avec les travaux, sur les plans écologique et mésologique, de Haeckel, Uexküll et Watsuji⁹ en particulier. Autrement dit, l'analogisme ainsi pensé n'affirme pas. Il est toujours réglé par une forme interrogative qui, sous couvert d'un «certificat» patent de ressemblance, teste deux problèmes profonds du vivant : un, le sens de l'altérité et deux, reconnaître l'intensité (le cartésien dirait «la fonction») de ses rapports.

Prendre¹⁰

Prendre est une action. On dira même une action offensive, qui surprend (sur) le fait. Prendre est une action qui va au-devant du geste ; c'est aller au-devant de la prise, c'est le fait de saisir physiquement et par l'esprit. Prendre a donc à voir avec le saisissement, c'est une captation de l'instant. Lorsque c'est pris, on

8 On peut y voir ici la réponse à une question qui couve depuis le début de ces propos : a-t-on vraiment besoin de l'analogie pour appréhender les formes du vivant ? Autrement dit, a-t-on besoin d'y chercher des ressemblances ?

9 Sources à n'en pas douter qui reviennent elles aussi régulièrement dans les travaux déployés par le projet *Biomorphisme*.

10 Se souvenir que c'est le premier geste élémentaire d'action sur la matière décrit dans le chapitre 2 de *L'homme et la matière* d'André Leroi-Gourhan.

ne prend plus. Si ce qui est pris l'est, le geste est achevé. On passe alors au maintien, à la conservation, à la préservation ou à l'emprisonnement. Comment alors allonger le temps de la prise pour qu'il ne cesse d'agir ? Si ce qui est pris file entre les doigts, si on peut dire, alors l'acte de prendre n'en finit pas d'aller au-devant de son temps d'achèvement. Si prendre est un geste de possession (ce que je prends devient toujours un peu à moi) c'est donc aussi un geste profondément vivant puisqu'il n'existe que dans le mouvement qui l'organise, qu'il ne survit que dans la fuite de la prise, qu'il ne s'exerce que si la chose (un objet, une idée, une place, un mot...) se laisse prendre passagèrement et sans cesse se dérobe. On prend une place, on prend la main de quelqu'un, on prend une pierre, on prend une idée, on prend une forme, on prend la parole, tout en sachant qu'on s'en déprend ensuite. Ce qui prend, prend un peu la forme de ce qu'il prend. Prendre met celui qui prend en dehors de ce qu'il est, de là où il était, de ce qu'il pensait être. Telle est l'écologie des relations que dresse la préhension du vivant. La main prend la forme de l'arbre qu'elle empoigne et l'arbre prend la forme de la main. Mais pour ce faire, il faut accepter que la durée qu'impose ici la fluidité du vivant détermine un temps de prise conciliant celui qui prend et celui qui est pris : le temps de la main, n'est pas celui de l'arbre. Que penser ? Giuseppe Penone écrit en 1972 :

Une conception différente du temps est la condition pour mieux saisir la réalité de la croissance de l'arbre et de sa fluidité. Notre adhésion à l'action de l'arbre suppose une interprétation différente de la réalité. Cette condition nous projette dans un imaginaire nouveau, plein de formes et de sensations inhabituelles. (...) Toutes les choses conçoivent et mesurent le temps selon le rythme existentiel, biologique, de leur formation et de leur vie (Penone, 2000, p. 12).

Que faire alors ? En 1968 Giuseppe Penone réalise notamment deux expériences mémorables. J'emploie à dessein le mot expérience car au moment où il réalise ces actions, il importe peu à l'artiste de faire une « œuvre » qui pourrait trouver sa place dans une galerie. La pensée artistique guide la compréhension du vivant, elle constitue une manière de vivre avec la pensée créatrice. « La volonté d'un rapport d'égalité entre moi-même et les choses est à l'origine de mon travail. L'homme n'est pas spectateur ou acteur, il est simplement nature », écrit-il en 2000 (p. 8).

Premièrement, Penone prend dans sa main le tronc frêle d'un jeune châtaignier (*Alpes maritimes, Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968), et il attend¹¹ :

11 Pour patienter plus longuement encore et constater le travail de l'arbre sur la main, Penone réalise ensuite un moulage en bronze de sa main qu'il vient placer à la place de sa propre main.

« Je sens la respiration de la forêt, écrit-il, j'entends la croissance lente et inexorable du bois, je modèle ma respiration sur la respiration du végétal, je perçois l'écoulement de l'arbre autour de ma main posée sur son tronc. Le rapport inchangé de temps rend fluide le solide et solide le fluide. La main s'enfonce dans le tronc de l'arbre qui, par la vitesse de sa croissance et la plasticité de la matière, devient l'élément fluide idéal pour être modelé » (Penone, 2000, p. 8).

Deuxièmement, il réalise un cadre qui prend la mesure de son corps. À chaque point de contact se trouve une empreinte de son corps (le visage, les mains et les pieds). Puis il immerge la structure au milieu d'un ruisseau (*Alpes maritimes. Ma hauteur, la longueur de mes bras, mon épaisseur dans un ruisseau*, 1968) pour que le cadre (qui prend l'eau et qui a « pris » le corps de l'artiste) se déprenne du ruisseau. L'emprise est débordée par la fluidité. L'existence formelle de ces deux réalisations résulte de l'interrelation entre un faisceau d'éléments vivants, humain et non humain. L'eau et le corps font preuve de résilience, l'une poursuit son chemin, elle contourne, voire érode et dissout l'adversité, l'autre s'efface, tente de comprendre les signes de cette traversée.

Je cite encore :

« Je ne m'intéresse pas seulement à ce qui est à "l'intérieur", mais à la manière dont cet intérieur est apparu, de même qu'à la manière dont il se dissout lorsque les conditions matérielles

— que ce soit les lits de rivières, les parasites ou les chèques des Nations-Unies — nécessaires à sa propagation cessent d'exister. D'ailleurs je ne m'intéresse pas à la forme en tant que telle, mais à la manière dont nous "faisons les choses avec" elle. Pourtant, faire des choses avec la forme implique de se laisser infecter par sa logique causale, une logique qui est assez différente de celle qui est associée à la mécanicité de la causalité efficace; différente, autrement dit, de la manière dont le passé affecte le présent. Faire des choses avec la forme implique de succomber à sa fluide efficacité » (Kohn, 2017, p. 247).

Contre toute attente, ces propos ne sont pas tenus par Penone, mais par l'anthropologue Eduardo Kohn. Dans son ouvrage *Comment pensent les forêts*, Kohn développe une théorie des signes à partir de l'étude des interprétations de la forêt par les Runa d'Avila, qui prolonge l'absence de clivage entre humain et non humain défendue par Descola¹². À l'image de Penone, Kohn prend le problème du rapport au vivant, et à la forêt en particulier, véritablement en main, a passé quatre années sur le terrain de cette tribu d'Amazonie équatorienne. Les exemples sur lesquels Kohn prend appui sont donc en général très concrets.

Dans le chapitre V, d'où est extraite la citation qui précède, Kohn discute de « la fluide efficacité de

12 Descola signe d'ailleurs la préface de la traduction française de Kohn publié chez Zone Sensible.

la forme» et pour ce faire parle du caoutchouc et de l'essor complexe de son exploitation à partir de la fin du XIX^e siècle (découverte de la vulcanisation, développement de l'automobile et des pneumatiques) pour comprendre comment l'émergence de la forme dans le monde physique nécessite qu'on se laisse «infecter par sa logique causale». Les arbres à caoutchouc, fragiles aux attaques de pathogènes, ne résistent pas à des exploitations intensives. Ils déterminent donc un *pattern* (on dira une figure de répartition ou un modèle de structure¹³) dispersé au beau milieu de la forêt (les individus isolés résistent mieux à ces pathogènes) qui caractérise en partie la «forme» du caoutchouc (la forme est donc aussi de l'ordre de l'implantation spatiale et physique d'une colonie d'arbres). Toutefois ces arbres ont besoin d'eau (la forme a donc aussi des critères biologiques) et poussent plus facilement à proximité des cours d'eau qui, par leurs ramifications, dessinent un autre *pattern*. Aussi, si on veut être à peu près certain de trouver un arbre à caoutchouc on doit superposer ces deux *patterns*. L'exploitation économique du caoutchouc (et donc les navigations fluviales montantes et descendantes) détermine encore un troisième *pattern*. Kohn observe comment alors «les registres physique et biologique se sont trouvés unis en un système économique qui les a exploités en vertu des similarités formelles qu'ils partagent» (Kohn, 2017, p. 216). Dans ce contexte, la forme du caoutchouc est

13 Le mot *pattern* renvoie ici à son usage en anthropologie (Benedict, 2006).

donc aussi caractérisée par des critères économiques. Et il pourrait y en avoir beaucoup d'autres encore.

Bref, la forme est certes «une entité vague (sic)», mais une entité qui tient compte de la fluidité des éléments qui la déterminent et l'influencent en un tissu de signes sensibles qui tiennent compte d'une intelligence organique¹⁴.

De façon générale, pour Kohn tous «ces êtres vivants enchantent et animent la forêt» à partir desquels il «propose une théorie de la réalité de l'enchantement et de l'animisme au-delà de l'humain». Il défend que «les vies, et donc les forêts, pensent» et il en «examine les formes de représentation — les formes de pensée — au-delà du langage» (Kohn, 2017, p. 292-93). Ceci constitue ce qu'il nomme une «écologie des sois» basée sur une compréhension des signes de la forêt et donc sur des manifestations par définition éphémères, instables et fluides. Il conclut que «l'attention ethnographique que l'on porte à cet ensemble

14 En dehors des effets de mode actuels, il est intéressant de voir comment l'approche anthropologique de Kohn rejoint sur bien des points les études en matière de dendrologie sur la structure, l'intelligence des arbres et leur développement en colonies en particulier. Les travaux de Francis Hallé, conduits depuis le milieu des années 1960, en sont probablement, certes la part la plus médiatisée, mais aussi parmi les plus profondes. Dans *Éloge de la plante, pour une nouvelle biologie* (Hallé, 1999), l'auteur développe notamment un long chapitre particulièrement précis et facétieux intitulé «Voyage au pays de la forme». Il écrit : «Je voudrais exprimer ma conviction que la connaissance de la forme — d'un objet, d'une plante, d'un animal — donne accès à beaucoup plus d'informations essentielles qu'une investigation analytique dans un domaine quantifiable quel qu'il soit» (Hallé, 1999, p. 40). Il y décrit toute l'importance de la forme et met, lui aussi, par ailleurs en exergue le caractère essentiel de la pensée poétique.

particulier de relations amplifie et nous permet donc d'examiner, des façons d'envisager la logique vivante qui font déjà partie de cette manière qu'ont les forêts de se penser à travers "nous" » (Kohn, 2017, p. 296).

Aussi les travaux de Kohn, par bien des points, ont quelque chose de *diagonal* (en cela qu'ils convoquent une connaissance précise de la sémiologie de Peirce, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de l'histoire ou encore de l'économie). Ils permettent de considérer que prendre n'est pas qu'une opération au sens d'une effectuation. La prise agence une série de « patterns » qu'on peut librement identifier, quelle qu'en soit la nature, dès lors qu'ils influencent la production de la forme et font signe, c'est-à-dire qu'ils traversent les différentes composantes du vivant et s'alimentent par l'imaginaire. Poussé par la fluidité du vivant, lorsque Penone prend l'arbre, il est aussi traversé par l'arbre, l'un et l'autre imaginent et animent la forme.

Position

Ce qui est positionné est placé, situé (du supin *ponere*) et de *positio* qui désigne l'action de mettre en place, de planter, de greffer. La position relève d'abord d'une situation spatiale d'une chose, d'une personne ou d'une idée. On est donc toujours positionné par rapport à quelque chose, dans un certain ordre, d'une certaine manière et le contexte de ce positionnement agit sur la compréhension de la chose positionnée.

En 2012 et 2013, dans le cadre de travaux collectifs sur le geste, conduits par Michel Guérin, j'ai engagé une suite d'expériences qui prenaient pour motif le plancton. Le périmètre théorique avait alors été défini par le philosophe et introduisait une source que les spécialistes du biomorphisme connaissent bien, à savoir les travaux d'Adolf Portmann sur la forme animale¹⁵. L'hypothèse était d'interroger ce que le geste d'art peut reconnaître là où, à l'échelle de l'œil, le monde animal semble ne pas donner grand-chose à voir, puisque ces formes vivantes étudiées évoluaient à une échelle généralement microscopique, le plancton, et dont la principale caractéristique était leur incapacité à lutter contre les courants. C'est-à-dire qu'ils paraissaient être errants, passant de manière contingente d'une position à une autre, au gré des flux d'eau, des vents et des marées. Aussi se trouvaient là rassemblés sous une même appellation des organismes extrêmement différents. Le travail fut de plusieurs ordres, adoptant une méthode de nature expérimentale qui incluait des phases de terrain et il avait été précédé d'une « pratique » avec les éléments du vivant (végétal et animal) conduite depuis plusieurs années (j'y ai déjà fait référence). La méthode employée a consisté, de manière académique, à, d'abord, dresser un état de l'art très général destiné à asseoir des connaissances sur le sujet tout en y explorant les

15 Travaux auxquels Jean Arnaud notamment avait pris part.

différents registres de langage employés¹⁶. Il a fallu également procéder à des observations directes (grâce à la complicité de collègues biologistes de l'observatoire CNRS d'Arcachon). Relever et tracer (textes, dessins, photographies) ces observations. Procéder à une succession de tests de création qui furent livrés sous forme d'une suite de fichiers PDF, assortis d'une édition papier rassemblant les 120 documents produits (Baumann, 2014, 2015). Ces tests regroupaient ce qui apparaissait pendant les différentes phases (d'étude, de prélèvement et d'observation, de reconnaissance des modes opératoires des scientifiques et de tests plastiques) et projetait l'hypothèse que le regard de l'art s'empare de ces ressources, y est sensible (ça marque) et fait naître une lecture différenciante de ce que la science livre de ce monde vivant¹⁷. Ces tests étaient souvent de très simple valeur, et s'ils se sont passagèrement attachés aux formes curieuses de la nature (les foraminifères et autres diatomées sont structurellement assez magiques), très vite ils s'en sont dégagés pour traiter d'une question principale, qui était celle du dilemme contenu dans la *position*. Plus précisément il s'agissait de constater la position

16 Les mots de l'éthologue et du biologiste livrent un ensemble de connaissances spécialisées dont la finalité d'usage redessine le périmètre de son expression. Déplacer ce périmètre d'usage nécessite de discuter sa faculté d'emporter tout autant le savoir que l'imagination sur des registres langagiers autres : relevant du champ de l'art, de l'esthétique, de la littérature voire de la poésie.

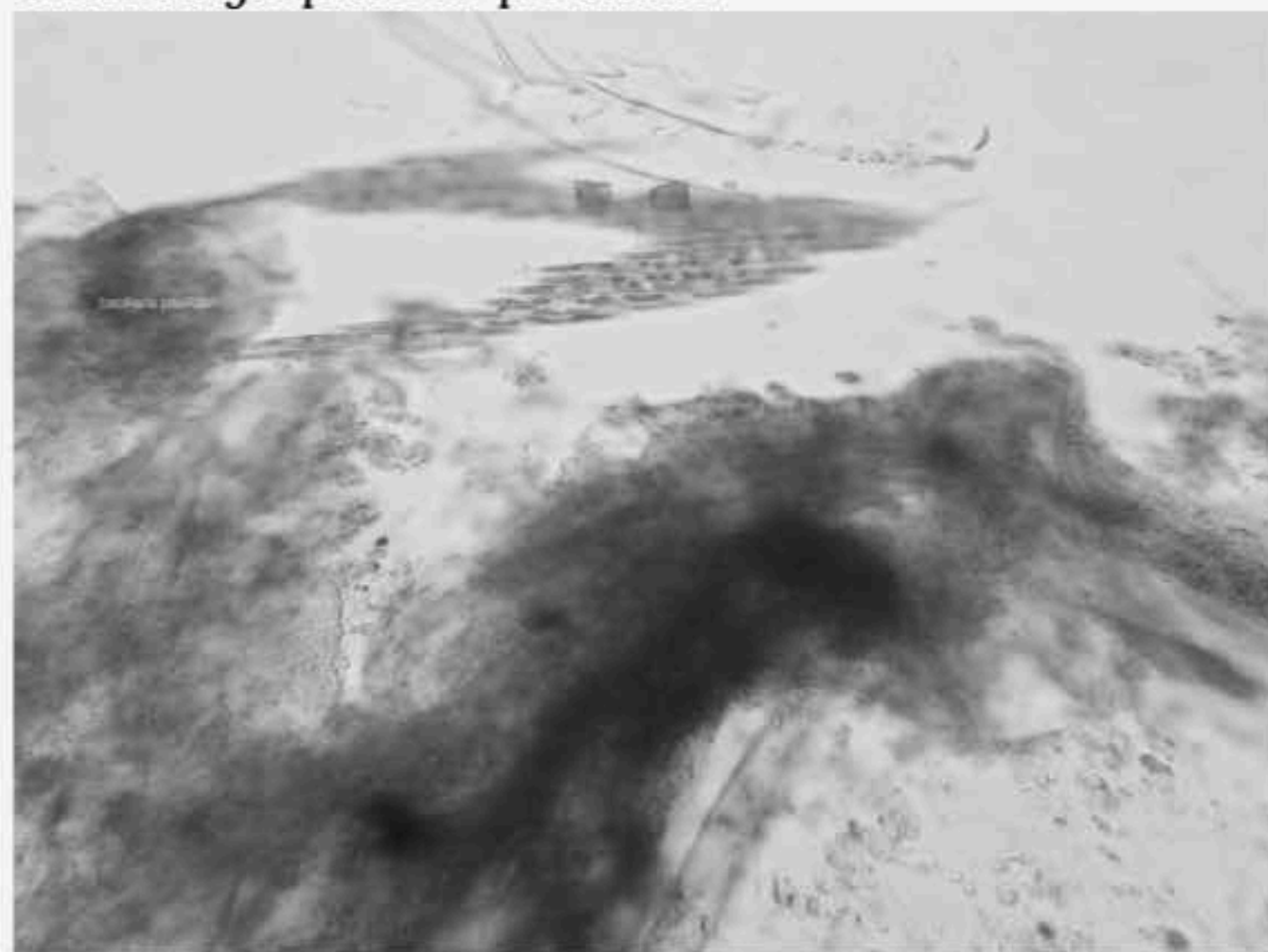
17 On a là, je suppose, imparfaitement formulé, rien de plus que ce qui guide le projet « Biomorphisme ».

d'une forme vivante (issue de la nature ou d'une suite de gestes conduits à titre expérimental), de chercher à comprendre ce qui détermine ou indétermine ce placement et le tissu de relations de cet ensemble et/ou suite de positions.

En travaillant de la sorte sur les positions à partir d'organismes, qui en règle générale et superficielle, ne peuvent pas choisir cette position (puisqu'ils sont errants) les travaux ont d'abord permis d'étudier comment la contingence apparente est rompue, si on peut dire, par un jeu d'organisation qui ne dépend de la détermination ni des *formes internes*, ni *externes* (ce qu'étudie Portmann) mais d'une structure de positionnement (qu'on pourrait sans doute qualifier de *pattern* dans le langage de l'anthropologue) déterminée par un ensemble de relations d'ordre mésologique ou écologique (selon la source théorique et historique à laquelle on se réfère, Uexküll/Watsuji ou Haeckel¹⁸). Si en règle générale on pouvait constater la fluidité des positions inhérentes à la contrainte des flux (courants), force était de constater qu'à leur échelle, en règle générale, chaque organisme vivant développe des trésors d'ingéniosité pour parvenir à ses fins, c'est-à-dire

18 Si pour la philosophie et l'histoire de l'art Uexküll ou Portmann ont marqué l'histoire de la pensée (Deleuze et Guattari par exemple) et nous ont influencés à plus d'un titre (c'est un nous qui rassemble sans aucun doute plusieurs artistes présents dans ce projet « Biomorphisme »), la recherche de généralisation des conceptions qui y sont développées et projetées dans le domaine de l'art nécessite également une actualisation des connaissances, en particulier en matière de biologie, d'éthologie et de dendrologie, qui ont beaucoup évolué depuis la parution de ces ouvrages dans les années 1960.

à l'endroit qui lui convient le mieux à partir de micro-déplacements (tels que les *Bacillaria paxillifer* de la famille des diatomées, en forme de bâtonnets, qui vivent en colonie et glissent les unes contre les autres de manière coordonnée pour s'étendre ou se contracter). Dans ce contexte, la photographie a notamment joué un rôle important, parce qu'elle a permis d'enregistrer des situations, par définition fluides, et parce qu'elle a induit des signes qui lui sont propres — aplatissement (bidimensionnalité de l'image), traitement en négatif, etc. — et qui ont dressé ce que j'appellerais des *cartographies de positions*.



P. Baumann, *LLH, chapitre 12, La querelle des positions*, 131201, photographie, 2013.

Si la création permet de poser un regard spécifique sur les formes du vivant, au même titre que le

regard du scientifique, il faut encore préciser trois choses. Premièrement l'expérience aura permis de penser un rapport d'analogie approfondi avec lequel bon nombre d'artistes font. Je pense par exemple à Amélie de Beauafort ou à Jean Arnaud, qui emploient dans le champ de l'art, à partir de plusieurs glissements analogiques¹⁹, la dimension mésologique. À ce titre l'influence de l'analyse des formes du vivant sur la création dépasse la séduction de la forme (même si celle-ci marque) au profit d'une nouvelle cosmogonie de l'art, ce pour quoi j'ai le sentiment que cet exercice de la position permet aussi de reconnaître une *communauté* (on partage cette cosmogonie) qu'on pourrait aussi appeler une *colonie* au sens dendrologique du terme.

Deuxièmement, le travail d'analyse de Bredekamp sur les dessins de coraux de Darwin (Bredekamp, 2008, p. 13) a constitué un marqueur important en cela que l'auteur identifie clairement comment la conception de la théorie de l'évolution résulte d'une pensée darwinienne fluide, certes analytique et méthodique, mais aussi sensible, hésitante et opportuniste (Darwin, 2008, p. 64). Opportuniste en effet, puisque, pour rappel, en 1834, Charles Darwin (il a alors à peine vingt-cinq ans) ramasse, au cours d'une escale du *Beagle* sur une plage d'Argentine, une algue rouge aux ramifications coralliennes, nommée *Amphiroa orbignya*. Darwin voit cette algue, la prend, la transporte,

19 Je souligne qu'on ne saurait réduire leur observation du monde vivant à une pratique par analogie.

la range, la conserve, la classe et l'étudie. Pour l'étudier, notamment, il la dessine à plusieurs reprises. On retrouve ces dessins dans le *carnet B (le corail de la vie, 1837-1838)* et dans lequel pas à pas, il dresse l'une des analogies scientifiques les plus emblématiques de l'histoire des sciences, celle des ramifications arborescentes et fragiles de l'évolution des espèces. Le travail de Bredekamp a ceci de percutant qu'il procède à une enquête minutieuse des dessins, qui lui permet d'avancer la thèse que, d'une part, cette chaîne de positionnements confère à l'algue une aura, proche de celle des œuvres d'art, et que, d'autre part, si Darwin invente cette théorie c'est aussi parce qu'il a agi en iconologue, c'est-à-dire en analyste exigeant et déterminé qui a scruté le moindre facteur influent non seulement de la forme vivante, mais aussi de ses propres dessins²⁰. Le travail de Bredekamp sur Darwin rejoint en un point le travail de Kohn sur l'efficacité de la forme, en cela que l'un et l'autre déploient une étude approfondie des signes et des structures qui organisent ces formes. De plus, le passage de Bredekamp à Kohn permet de questionner le territoire que l'un et l'autre investissent, celui du domaine de l'art et de la science pour le premier, celui plus général du monde vivant pour l'autre.

Aussi, troisièmement, les travaux anthropologiques de Kohn incitent à définir un horizon au périmètre plus large (susceptible d'être généralisé en

20 Je résume. Lire en particulier H. Bredekamp (2008, p. 12-13).

dehors du domaine même de l'art) au sein duquel la relation qu'entretient l'art avec le vivant²¹ est déplacée. Cet élargissement induit une refonte du statut de l'objet « artistique » qui est produit, dans le contexte restreint qu'est celui de la recherche en arts, et dans le cadre élargi que sont la place et la fonction de ces réalisations artistiques au cœur de notre monde vivant. Il s'agirait, autrement dit, d'émettre l'hypothèse d'une évolution anthropologique de l'usage de l'art dans le contexte d'une « pensée vivante ». Il est donc en train de se mettre en place un travail de *repositionnement des formes* (au sens large tel que l'entend Kohn) de la création qui nécessite de *réagencer* ses modes de production, de circulation, de manifestation et de signification²². On glisse là insidieusement de la position à la prise de position, en cela qu'elle appelle à la conception d'un autre modèle d'usage de l'art²³.

21 Je ne parle pas de la manière avec laquelle l'art appréhende la science qui regarde le vivant, ce qui est encore une autre question. Le lecteur critique objectera que l'hypothèse n'est que partiellement suivie de sa démonstration. C'est vrai puisque je me réfère là à des travaux en cours de construction.

22 Ceci explique l'attention accordée aux approches anthropologiques telles que celle développée par Kohn.

23 ... qui, face à la nécessité actuelle de refondre les modèles de coexistences entre toutes les formes du vivant et autres ressources planétaires, n'est probablement pas très original. Conception pessimiste, l'art tel qu'il est employé (pour peu qu'on puisse ainsi généraliser) est un concept caduc. Conception optimiste, l'horizon pour penser l'imagination artistique devient très ouvert.

Prendre position

Prendre position, c'est placer et poser, situer. C'est mettre en place (planter, greffer en horticulture). C'est adopter un point de vue — physique ou idéologique —, c'est par conséquent assumer le choix qui est le sien d'être ainsi dans le monde. C'est déterminer sa place par rapport à un ensemble. C'est écrire ce choix et s'engager. Prendre position permet d'avancer une éthique. C'est réceptionner.

Depuis mai 2017, nous²⁴ travaillons à une relecture, une analyse et une actualisation du roman d'Herman Melville, *Moby-Dick* ou le cachalot afin d'étudier comment une œuvre littéraire à la faculté de dessiner un ensemble de modèles pour comprendre le monde qui nous entoure, le vivre et l'expérimenter à partir d'une pensée artistique. Comment penser autrement l'usage des formes et des objets artistiques en allant chercher les germes de cette créativité dans la confrontation brutale (lourde et animale) avec les formes du vivant ?

Lorsque nous sommes intervenus au séminaire «Biomorphisme et création artistique» en novembre 2017, le projet *Moby-Dick* achevait sa première phase d'expérimentation basée sur une lecture intégrale et ininterrompue du roman, consolidée par plusieurs mois d'expérimentation plastique, sonore et littéraire

²⁴ Ce nous n'est pas rhétorique. Il rassemble une petite équipe de chercheurs en arts aux contours évolutifs fédérée autour d'un noyau dur composé en 2019 par Chloé Bappel, Tomas Smith, Esther Pontoreau (tous trois doctorants) et Étienne Beaudouin (sondier), rejoint récemment par Marlaine Bournel (artiste).

(sur le plan fondamental, cette phase posait la question de l'interprétation et de la traduction). Par la suite, nous avons publié plusieurs textes et deux livres (Baumann, 2018 et 2019) qui décryptent l'organisation du projet, qui en expliquent les méthodes et les orientations, ainsi que la chronologie. Par conséquent, dans le contexte de cet article, je m'attacherai à extraire et discuter ce qui a trait, d'une part, à l'expérience du vivant (le fluide, l'éthologie, l'humain) par l'aventure et l'écriture et, d'autre part, ce qui permet d'avancer plus avant dans l'épineuse hypothèse de ce que j'ai nommé plus haut une évolution anthropologique de l'usage de l'art dans le périmètre d'une «pensée vivante». Dans ce contexte, la recherche en arts et le travail de désignation des objets et des formes qui l'accompagnent doivent, eux aussi, faire l'objet d'une discussion. Autrement dit, les travaux que nous conduisons dans le cadre du projet *Moby-Dick* tentent de déterminer cette prise de position.

Le projet a d'abord pour ambition de pénétrer les arcanes du roman et parmi les axes déterminants figure l'analyse des gestes qui conduisent les activités du roman (gestes d'artisans, gestes de pêche, gestes de navigation, gestes de maintenance et de conduite de la baleinière), l'observation des intelligences collectives, la mise en discussion du statut des objets, l'approche, l'exploitation et la compréhension du vivant (en matière de cétologie en particulier, mais aussi des mécanismes sociaux humains), etc. Je n'en fais pas le tour ici, ce roman est une forêt.

Pour traiter de ces objets, la deuxième année s'est construite autour d'une hypothèse très simple avancée en deux temps : d'abord, comment expérimenter le roman et qu'est-ce que cela signifie ? Ensuite, comment l'expérience vécue, la dure confrontation avec le vivant et les éléments influencent-ils et déterminent-ils l'écriture (littéraire et artistique) ? Melville est un cas d'étude fructueux sur ce point, puisqu'à l'instar de Darwin, mais dans des conditions tout autres, il a entamé sa vie d'adulte (à une vingtaine d'années) en prenant la mer. Aussi, expérimenter le roman a consisté à tenter de comprendre comment le périple melvillien a déterminé son écriture, mais aussi comment l'écriture en puissance a influencé le vécu, ses faits et gestes. Autrement dit, comment réel et fiction, dans un rapport discontinu et anachronique, contribuent à créer ce que Michel Foucault appelle « l'évènement », c'est-à-dire déterminent un style de vie (attention, mobilité, disponibilité, inventivité) nécessaire à toute écriture créative ?

Sur le plan fondamental, la question que pose cette hypothèse porte, d'une part, sur l'écriture créative (une manière de produire de la connaissance et de l'invention) et, d'autre part, sur l'usage du monde (quelle relation entretenir avec le vivant). Elle pose ensuite (et surtout) la question du rapport entre cette écriture et cet usage (écologie des relations). Ce fut, et ça l'est encore (je suppose), la question la plus épineuse à laquelle nous nous sommes confrontés.

J'ai tenté dans le présent article d'organiser quelques modes de relations entre écriture et usage. L'emploi de l'analogie en est un.

Le mode opératoire de Penone (dans le cas d'exemple précis que nous avons pris) n'est plus de l'ordre de l'analogie, mais de la réception pure. Certes il existe bien aussi un registre qui relève de l'interprétation (jouer avec le vivant), mais il est relégué au second plan. Penone reçoit tout ce qui agit dans le temps de cette préhension (la réception contient de l'analyse) et même ce qui agit sur soi (c'est bien une « écologie des sois », Kohn).

Chez Darwin il y a d'abord réception puis un autre registre qui serait celui de la conservation, avant que ne viennent les travaux d'interprétation et d'analogie qui conduisent à la modélisation.

Nos travaux sur *Moby-Dick* emploient aussi ces différents registres de l'analogie²⁵, de la modélisation, de la conservation, de la réception et de l'interprétation. Mais, pour saisir l'intensité des rapports entre écriture et usage du vivant, la priorité a été mise, pour le moment (en 2019), sur la phase qui me semble prévaloir sur les autres, comme condition nécessaire : la réception. C'est la réception qui permet de cartographier un milieu, d'énoncer ce qui est et ce qui agit, d'en relever les positions et de signaler sa propre position (ne pas

25 L'analogie pose passagèrement la question de l'identification. Mais l'identification n'a pas de valeur si elle n'est pas considérée à l'angle de la transposition : tester ce qui vaut pour l'un ne veut pas dire que ça vaut pour l'autre. Il faut donc imaginer des modes de transposition équivalents qui pourraient faire valoir l'expérience de l'autre.

interpréter trop vite des signes qu'on aurait mal, parce que hâtivement, perçus).

Cette cartographie est donc résolument engagée, puisqu'elle résulte d'un choix de positions. Elle est d'autant plus engagée que la nature du regard (de l'ensemble des phénomènes de réception devrait-on dire pour être plus précis) caractérise pour partie la réception. Qui, chercheur en arts, artiste, biologiste ou anthropologue procédera à des collectes différentes sur la base d'une même situation.

L'hypothèse que nous suivons cherche donc, dans un premier temps, à limiter le registre de l'interprétation pour «rester au plus près de ce que mes yeux voient²⁶» (réception) pour permettre ensuite aux phases d'analyse, de conservation et de montage d'agir au plus près des données obtenues et produites. Dans ce contexte, qu'est-ce que le montage si ce n'est «ce qui fait voir» (Godard)? Le montage serait ce qui prend conscience de l'organisation des *patterns*, c'est-à-dire ce qui réalise et décrypte le tissu qu'une forme détermine dans le champ du vivant.

Les conséquences concrètes d'une telle hypothèse intermédiaire sont très simples. Les actions conduites se résument à : «être là» : c'est-à-dire à ne pas passer que par les livres, à être physiquement là où la forme agit : être à Mocha, c'est voir Mocha, être avec le philosophe c'est accueillir le philosophe, parler avec lui, c'est-à-dire nouer un lien direct avec les

formes du vivant. *Recevoir*. Ce terme contient beaucoup de choses : voir, marcher, sentir, écouter, parler avec, faire appel à tous ses sens et à toute son intelligence. *Appareiller*. Cela signifie employer un appareil technique, un appareil photo, une caméra, un carnet de dessin, un crayon, un micro, une montre sportive, une besace pour fixer des brides de la réception. Ces emplois déterminent donc une suite de gestes et d'actions (une suite d'activités elles aussi appareillées, filmer, mesurer, glaner, collecter, dessiner, noter, etc.) qui tendent à influencer la réception (ce que je vois avec une caméra n'est pas de même nature que ce que j'entends avec un micro), mais, à mon sens, ne doivent pas déterminer celle-ci. La réception consiste donc en des activités discrètes réglées par l'hypothèse élémentaire qui serait celle en cinq temps de se «fondre dans le paysage» (1), d'engager un échange (notamment avec les personnes rencontrées) (2), de profiter de cet instant (3), de collecter des données (4), puis de céder la place et la restituer (prendre une position c'est aussi la laisser) (5).

Force est d'admettre que cette méthodologie n'est pas très originale. Elle s'est mise en place de manière très empirique après la première année propédeutique²⁷ et surtout au cours de la seconde année qui vient de s'écouler. Si la question de la compréhension du vivant nécessite donc de développer une

26 Dirait Courbet.

27 Elle fut propédeutique car elle a permis en un temps court de tester une chaîne opératoire : lire/recevoir/enregistrer/analyser/interpréter/restituer (ce fut l'année 1, rassemblée dans le livre 1, *Dire Moby-Dick*).

«écologie des attentions» (Citton), cette acquisition des connaissances va avec une éthique, qui serait celle d'agir avec tous les sens et l'intelligence de la créativité, en réduisant au maximum l'impact sur le milieu qui est investi. Quelle trace et quelle empreinte doit-on laisser? La thèse que je défends pour le moment est de faire en sorte, surtout d'observer, comment la pensée créatrice s'infiltré dans tous les interstices du vivant. Au même titre qu'il n'y a plus, selon Kohn et Descola, de différenciation entre humain et non humain (on a affaire pour Kohn à une «pensée vivante» «sylvestre»), il n'y a évidemment plus de différenciation entre art et non-art (c'est tout de même un acquis qui a maintenant plus de cent ans). Plus encore, l'art n'a pas besoin du concept d'œuvre pour agir dans nos sociétés.

Ce que je décris n'est probablement rien d'autre qu'une démarche qu'on appelle «de terrain» dont les méthodes répondent à des besoins, ni de biologiste, ni de géographe, mais de chercheur en arts²⁸. Sur ce point les travaux du linguiste ethnologue et géographe Keith Basso, découverts un peu avant que le projet Moby-Dick ne se développe, furent déterminants et influencèrent ma (et nôtre?) manière de faire. Keith Basso étudie la cartographie des territoires apache, de la tribu Cibecue en particulier, et constate que les Indiens qualifient un lieu (le cartographient) sur

28 Je n'ai pas le temps ici d'argumenter, mais cela signifie que le chercheur en arts réceptionne un ensemble de signes qui relèvent de la créativité.

un mode verbal déterminé par une description hyper synthétique (de type «l'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert») d'une situation en rapport à la position de celui qui nomme la chose (généralement, c'est l'ancêtre qui a déterminé cette position). Basso nomme ces descriptions, à l'image d'une prise de vue photographique, des «takes» (Basso, 2016)²⁹. L'identification est donc déterminée par l'écriture et l'usage, et ne peut être perçue que si on adopte cette position (si on n'est pas à la bonne place, on peut passer à côté de l'écosystème décrit).

J'ai, tout au long de ces phases de terrain, adopté aussi systématiquement que possible cette façon de voir (je n'en suis donc pas propriétaire). Chaque situation détermine une ou des positions à prendre et un temps de réception (imposé notamment par le temps de la prise de vue). La caméra est posée, un plan fixe d'une à deux minutes est tourné et j'observe pendant ce temps ce qui agit dans et en dehors du champ de la caméra. Je m'efface et je vis. Je contemple la sculpture du vivant qui évolue, je vois ce que Melville a vu tout en sachant qu'il ne l'a jamais vu ainsi, simplement jamais vu. Mais dans le travail que je conduis, il impose ses *patterns*. Alors, comment écrire? Comment écrire avec toutes ces formes vivantes et fluides?

Ainsi je — c'est le subjectif imposé par la position unique du point de vue qui parle, ayant conscience que cette position est toujours un emprunt temporaire

29 J'ai traité de cette approche à plusieurs reprises (Baumann, 2017, 2019).

—, je piste quelque chose qui reste difficile à voir, qui touche à un imaginaire inaccessible, qui aurait peut-être à voir avec la créativité melvillienne : un pré-texte à la blancheur ambiguë qui relève avant toute chose de l'inapprivoisé, du sauvage, du sylvestre, du vivant à l'état pur. La pression, le poids, le levier du vivant.



P. Baumann, « take » ou temps d'écoute, *Mocha (Chili)*, document vidéo, 1 min., avril 2019.

Références

- Basso, K. (2016). *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*. Zone Sensible.
- Baumann, P. (2019). Gérard Titus-Carmel, Comment pensent les forêts. Dans I. Chol (dir.), *Gérard Titus-Carmel* (p. 33-43). Tarabuste.
- Baumann, P. (2015). *LLH (Le Livre et l'Hypothèse)*. Appendices. Livre d'artiste.

- Baumann, P. (2014). Un geste de plancton, contre les apparences du geste. Dans M. Guérin (dir.), *Le geste entre apparence et émergence* (p. 107-135). PUP.
- Baumann, P. (dir.). (2017). *De Cibecue à Lemniscate*. PUB.
- Baumann, P. (dir.). (2018). *Dire Moby-Dick, par la recherche en arts*. PUB.
- Baumann, P. (dir.). (2019), *Réalités de la recherche (collective) en arts*. PUB.
- Benedict, R. (2006). *Patterns of Culture*. Mariner Books.
- Bredekamp, H. (2008). *Les coraux de Darwin*. Les Presses du réel.
- Caillois, R. (1960). *Méduse et Cie*. Gallimard.
- Darwin, C. (2008). *Le corail de la vie, Carnet B (1837-1838)*. Rivages.
- Descola, P. (2002-2003). *Anthropologie de la nature. Résumé du cours*. Collège de France. https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL35678_descola_cours_0203.pdf
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture* (traduit et présenté par M. Rovère). Gallimard.
- Gell, A. (2009). *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*. Les Presses du réel.
- Grenier, C. (2004). *Giuseppe Penone*. Centre Pompidou.
- Hallé, F. (1999). *Éloge de la plante, pour une nouvelle biologie*. Seuil.
- Keck, F. (2020). Descola Philippe (1949—), *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/philippe-descola/>
- Kohn, E. (2017). *Comment pensent les forêts*. Z/S.
- Le Clézio, J.-M. (1971). *Haï*. Skira.
- Leopold, A. (2019). *L'éthique de la terre, suivi de Penser comme une montagne*. Payot.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *L'homme et la matière*. Albin Michel.
- Moore, H. (1990). *Notes sur la sculpture*. L'échoppe.
- Penone, G. (2000). *Respirer l'ombre*. ENSBA Paris.
- Portmann, A. (1961), *La Forme animale*. Payot.
- Uexküll, J. von (1956, 2010). *Milieu animal, milieu humain*. Rivages.
- Watsuji, T. (2011). *Fûdo, le milieu humain*. CNRS éditions.