

LA PERSPECTIVE RÉSIDENTIELLE DE TIM INGOLD ET LES ŒUVRES DE CLAIRE MORGAN

THE RESIDENTIAL PERSPECTIVE BY TIM INGOLD AND CLAIRE MORGAN'S ART WORK



LAËTITIA BISCHOFF

« Nous considérons-nous comme des êtres à l'intérieur d'un monde ou comme des êtres sans monde¹ ? » questionne l'anthropologue Tim Ingold, non sans provocation. Il répondra plus loin : « les hommes habitent un seul monde² ». Ainsi la thématique de l'*habiter* traverse son œuvre depuis plus d'une vingtaine d'années, ralliant à sa problématique celle de nos relations au non-humain. Mais si l'anthropologie se repositionne concernant la place

¹ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Belgique, Zones sensibles, 2013.

² *Ibid.* p. 76.

qu'elle octroie au non-humain comme sujet d'étude et re-questionne ses méthodologies³, qu'en est-il de l'art ? Si les enjeux environnementaux, intrinsèquement liés à nos relations effectives et sémiotiques au non-humain, ont trouvé leur place au cœur des expositions⁴ d'art contemporain⁵ comme le démontrent les deux derniers opus de Paul Ardenne, c'est l'œuvre de Claire Morgan qui attire notre attention dans le cadre d'une possible nouvelle approche de nos relations à nos co-habitants.

Partant de l'intuition que certaines œuvres de Claire Morgan, artiste née en 1980 à Belfast, ne sont ni une forme de combat⁶ ni un dialogue d'humain à humain ayant pour sujet notre relation à d'autres espèces, il nous semble que l'expérience de certaines des œuvres de cette artiste correspond à une mise en acte, une ouverture de l'œuvre comme lieu d'un nouveau partage avec le non-humain. Pour vérifier cette intuition, nous nous pencherons sur les travaux de Tim Ingold, anthropologue reconnu entre autres pour son indépendance académique orientée vers la création ontologique, anthropologue investi également pour décrire les principes anthropologiques des démarches artistiques⁷ afin d'acquérir une structure de pensée et d'engagement capable de faire vivre notre appréciation des œuvres de Claire Morgan.

C'est pourquoi nous nous proposons dans un premier temps d'examiner ce qu'entend Tim Ingold par « habiter le monde » au fil des

³ Philippe DESCOLA, Tim INGOLD, *Être au monde, quelle expérience commune ?*, Lyon, France, Presses Universitaires de Lyon, 2014, trad. de Benjamin FAU.

⁴ Paul ARDENNE, « L'anthropocène, et après ? - Cité des Arts Réunion » [en ligne], URL : <https://www.citedesarts.re/L-anthropocene-et-apres>, consulté le 5 février 2021.

⁵ Paul ARDENNE, « L'exposition « Courants Verts, Créer pour l'environnement » », 2020.

⁶ La page web dédiée à l'exposition parle des artistes comme « tous engagés dans le combat écologique » *Ibid.*

⁷ Tim INGOLD, « Art et anthropologie pour un monde vivant » [en ligne], *Le carnet de Techniques & Culture*, 2019, URL : <https://tc.hypotheses.org/2055>.

thématiques de la hutte, des lignes, de la discipline anthropologique, de la définition de l'environnement⁸. Nous rassemblerons les différentes caractéristiques structurantes de son approche sous l'appellation « perspective résidentielle ». Puis, ainsi engagés dans un flux ininterrompu de relations⁹ comme le conçoit Ingold, nous questionnerons les modalités d'approche et de considération d'une œuvre d'art dans ce contexte. Enfin, deux installations de Claire Morgan présentant un animal taxidermisé et des aires de graines suspendues, *Gone to Seed* et *Here is the End of All Things*¹⁰ seront décrites puis envisagées depuis le spectre de la perspective résidentielle.

Nous espérons au fil de cette présentation, par notre déroulé comme par les sujets qui le préoccupe, faire vivre une sympoïèse, telle que le conçoit Isabelle Stenger¹¹, c'est-à-dire, une manière de faire *avec*, en l'occurrence *avec* le non-humain, mais également de faire *avec* d'autres disciplines induisant des glissements disciplinaires qui permettent « des modifications de la manière dont nos savoirs sont cultivés¹² » .

Dans *Marcher avec les Dragons*¹³, Tim Ingold développe un schème de pensée qui se déploie au fil des thématiques de la hutte, des lignes, de la discipline anthropologique, de la définition de l'environnement. Nous avons choisi de rassembler l'approche ingoldienne sous l'appellation « perspective résidentielle », une notion que l'auteur développe lorsqu'il aborde l'architecture et la thématique de l'habiter¹⁴, une notion qu'il met en vis-à-vis

⁸ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit.

⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰ Claire MORGAN, « 2011, œuvres » [en ligne], URL: <http://claire-morgan.co.uk/works-on-paper-2011/>, consulté le 16 octobre 2020.

¹¹ ISABELLE STENGERS, *Résister au désastre : Dialogue avec Marin Schaffner*, Wildproject Eds, 2019, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit.

¹⁴ *Ibid.*, p. 149 à 177.

de la perspective constructiviste et qui, selon nous, peut accueillir sous son appellation les différentes caractéristiques structurantes de l'approche de Tim Ingold.

En effet, Tim Ingold, selon ses propres termes¹⁵, tente de dépasser l'approche classificatoire des ontologies, pour « étudier l'enchevêtrement mutuel des existences, et de montrer qu'ainsi, la composition du monde est un processus continu¹⁶ ». La fabrique de ses ouvrages est à l'image de cette appétence pour le mouvement et l'enchevêtrement. Plutôt que de faire de l'approche thématique l'occasion de servir une structure conceptuelle stable, l'auteur utilise une méthodologie non sanctuarisée construite à partir de retournements conceptuels dans chacun de ses textes. En somme, Ingold ne construit pas un temple, il propose une nouvelle manière de cheminer et, pour comprendre cette dernière, il est important de prendre le temps de cheminer avec lui au fil des pages. De manière imagée, Ingold n'offre pas une cartographie d'ontologies, il propose plutôt un nouveau type d'embarcation sur lequel nous allons pouvoir naviguer et par notre mouvement propre transformer notre manière d'être-au-monde.

À PARTIR DE L'*UMWELT*

Les hommes habitent un seul monde, non parce que leurs différences reposent sur des universaux de la nature humaine, mais parce qu'ils sont engagés - aux côtés d'autres créatures - au sein d'un champ ininterrompu

¹⁵ Philippe DESCOLA, Tim INGOLD, *Être au monde, quelle expérience commune ?*, op. cit.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

de relations, dans le déploiement duquel toutes les différences sont engendrées¹⁷.

Arrêtons-nous sur le syntagme « champ ininterrompu de relations ». Ce « champ » semble rendre possible l'enchevêtrement mutuel des existences cité plus haut, semble capable de l'héberger. Les différences y sont intrinsèques, elles ne se posent pas en frontière, en contour du champ, elles sont engendrées de l'intérieur par le champ ininterrompu des relations. Ingold parle donc d'un seul monde au sein duquel ce sont les devenirs qui engendrent les différences entre les êtres :

Nous n'avons pas affaire à un monde fait d'êtres radicalement différents les uns des autres [...] mais à un monde fait de devenirs qui grandissent, se différencient, se rapprochent et se séparent¹⁸.

En incorporant la différence à ce champ, Ingold lui porte l'intérêt de son étude afin de mener à bien l'investigation d'un tramage des existences, et il relègue ainsi la spécificité humaine loin de son étude anthropologique. Il introduit de fait une problématique qui resserre en une même entité les organismes et leurs environnements, deux mots qu'il va réinvestir.

Il prend tout d'abord appui sur la notion d'*Umwelt* élaborée par Uexküll au début du XX^e siècle. L'objectif d'Uexküll était de comprendre la manière dont le monde existe *pour* l'animal¹⁹ et de spécifier qu'un arbre, par exemple, « ne fait pas partie de l'environnement *pour* l'écureuil, il fait partie de

¹⁷ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 76.

¹⁸ Tim INGOLD, « Art et anthropologie pour un monde vivant » [en ligne], *Le carnet de Techniques & Culture*, op. cit.

¹⁹ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 134.

l'environnement *de l'écureuil pour l'observateur détaché*²⁰. » Ainsi, Uexküll prend comme préalable à sa pensée, l'appréhension de tout être vivant comme « un sujet qui vit dans un monde qui lui est propre et dont il forme le centre.²¹ » Chaque animal-sujet est pensé avec autour de lui une bulle de savon²², un *Umwelt*, un environnement significatif propre, qui n'est pas pré-donné à son existence mais qui lui est complètement afférent et dédié. Chaque cercle fonctionnel constitutif de l'*Umwelt* (au nombre de trois chez la tique par exemple²³) relie le monde perceptif et le monde actanciel, le ou les organes perceptifs et organes actanciels du sujet avec l'objet. La perception et l'action sont donc les dénominateurs communs de tout *Umwelt* et se déploient en différents cercles en fonction du nombre de marqueurs utilisés par l'individu de manière plus ou moins complexes et plurielle. L'intégralité des processus sémiotiques d'un individu sont unifiés dans l'*Umwelt*²⁴. La notion d'*Umwelt* permet de rendre caduque l'idée d'un environnement indifférencié, l'idée d'un environnement qui serait une toile de fond anhistorique et immuable pour le théâtre des interactions de différents sujets.

L'environnement est ici dédié, investi, organisé, conditionné par l'organisme vivant. Il n'y a pas de dehors à la notion d'*Umwelt* si ce n'est l'*Umwelt* d'un autre organisme. Ainsi les limites d'un organisme dépasse-t-elle celle de sa propre peau. Avec la notion d'*Umwelt* empruntée à Uexküll, Ingold fait de l'être vivant une entité perméable. Et si, grâce à l'*Umwelt*, on ne peut

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 33.

²² « [...] autour d'eux une bulle de savon qui ferme leur espace visuel et détermine tout ce qui est visible pour le sujet. » Jakob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Éd. Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1934, trad. de Charles MARTIN-FRÉVILLE, p. 71.

²³ « trois excitations luisent comme des signaux lumineux venant de l'obscurité et servent à la tique de panneaux indicateurs qui la conduisent au but avec certitude . » *Ibid.*, p. 42.

²⁴ Nous prenons appui ici sur l'écosémiotique, ou l'étude du « rôle de la perception environnementale et de la catégorisation conceptuelle dans la modélisation, la construction et la transformation des structures environnementales » Timo MARAN, Kalevi KULL, « Ecosemiotics: main principles and current developments », *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, vol. 96, n° 1, 2014.

pas encore parler de « champ ininterrompu de relations », on peut se figurer une sphère ininterrompue de relations dans laquelle l'organisme et l'environnement vivent en perfection. Voici un principe fondamental mis en avant par Uexküll : l'imbrication du sujet avec son milieu est marquée du sceau de la perfection²⁵. Cette perfection s'adresse à un tout conforme à un plan selon Uexküll. Ce « tout », Ingold le nomme « organisme + environnement²⁶ » et reprecise son dynamisme en le qualifiant de « processus en temps réel, en croissance et en développement ». Ainsi la perfection est du côté d'une combinatoire active et perceptive non d'une forme immuable.

L'idée de perfection n'entre pas dans le vocabulaire de Tim Ingold. Malgré tout, Ingold met en avant « un système cohérent » propre à l'animal, une qualité d'exclusivité qui fait que « toute créature [est] à tel point absorbée dans son propre *Umwelt* qu'aucun autre milieu ne lui [est] accessible²⁷ ». Ce que reprend Ingold c'est que dans un monde d'*Umwelten*, les notions d'« assimilation », de confrontation à quelconque « dehors » perdent en importance. L'*Umwelt* s'accompli en lui-même et c'est en cela qu'il est doté de perfection pour Uexküll, nous parlons ici d'une perfection inhérente qui ne répond à aucune fin ou norme extérieure. De son côté Ingold use abondamment de termes d'accaparement, d'immersion lorsqu'il traite de l'*Umwelt* et de l'« animal-environnement ». Effectuant ainsi un retournement de pensée, il décèle et fait de cette existence commune de l'animal par son environnement « l'ouverture d'une vie qui *ne se serait pas délimitée*²⁸ ».

²⁵ Jakob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, op. cit., p. 40.

²⁶ première occurrence Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 28.

²⁷ *Ibid.*, p. 185.

²⁸ *Ibid.*, p. 190 l'italique est de l'auteur.

L'UMWELT AUJOURD'HUI

La perception et l'action forment les flux-porteurs d'un enchevêtrement de lignes qui va en s'étoffant au fur et à mesure que les scientifiques vont prendre appui sur la notion d'*Umwelt* pour continuer à penser ... Car la notion d'*Umwelt* change la donne quand il s'agit pour l'humain de regarder l'animal autre que sa propre espèce. Une approche sensible de cette nouvelle donne est déployée dans *le Chez-soi des animaux*²⁹ de Vinciane Despret. Dans cet ouvrage, à la fois poétique et pédagogique, inspiré lui aussi de Jakob von Uexküll³⁰, l'auteure nous donne à réfléchir en imaginant que chaque espèce animale se défasse du nom que lui a donné l'humain :

*On ne fait pas connaissance avec les autres de la même manière quand, à la place d'un nom qui ne veut pas dire grand-chose, on apprend que tel animal est ce qu'il est par un bruissement d'ailes, tel autre par une façon d'aimer ou de sentir le monde avec des ondes, ceux-là par un cliquetis, ou une musique ou même une façon de fabriquer un nid.*³¹

La posture de Vinciane Despret, est un vœu de politesse³² rendue aux autres vivants, et procède d'une même dynamique qu'Uexküll en portant son attention sur ce qui existe « pour eux » et non « pour nous », observateurs. Ainsi la conception de l'*Umwelt* va de pair avec un glissement de la posture humaine et plus précisément scientifique, qui aura pour conséquence, comme on le lit chez Despret, une modification des questionnements des humains vis-à-vis des animaux. L'*Umwelt* clôt ce qui est significatif et opératoire pour

²⁹ Vinciane DESPRET, *Le chez-soi des animaux*, Arles, France, Actes Sud : École du Domaine du possible, 2017.

³⁰ *Ibid.*, p. 19.

³¹ *Ibid.*, p. 8.

³² Vinciane DESPRET, *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Empêcheurs de penser en rond, 2020.

un être, empêchant son accessibilité à d'autres êtres et ce malgré des outils percepteurs et effecteurs qui peuvent présenter des similarités. Avec l'*Umwelt* aussi, se détaille une multitude de typologies de percevoir et d'agir que Uexküll commencera à mettre à jour, et dont Despret tâchera de rendre compte.

L'ENCHEVÊTREMENT

Si Ingold laisse quelque peu de côté la structuration sujet-objet importante à Uexküll et si Ingold continue d'utiliser la terminologie d'« environnement » récusée par Uexküll, c'est pour mieux mettre en vis-à-vis la notion d'*Umwelt* avec celle d'affordances chère à James J. Gibson³³. Pour Ingold, si Uexküll est du côté de l'animal-sujet, il en va d'un mouvement directement opposé et symétrique avec le concept d'affordances chez Gibson. Les affordances sont ce qu'offre l'environnement à l'animal. Gibson potentialise la contribution, l'offre d'un objet. Là où les affordances sont des qualités inhérentes aux objets de l'environnement qui s'activent ou non par le sujet, Uexküll conçoit dans une formule miroir, un processus propre au sujet qui permet d'imputer les qualités à un objet.

Ainsi les lignes se croisent, du sujet à l'objet et inversement. La dynamique est du côté de l'objet chez Gibson qui précise que chaque objet « offre ce qu'il offre en raison de ce qu'il est³⁴ », et du côté de l'animal qui constitue son propre projet de vie à travers son environnement, dans la définition même de l'*Umwelt* relayée par Ingold. Ainsi nous passons outre l'individuation de l'environnement puisque les objets-mêmes procurent au su-

³³ James J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, London, Houghton Mifflin, 1979.

³⁴ *Ibid.*, p. 139.

jet un éventail de possibilités d'action³⁵ qu'ils recèlent en leurs présences-mêmes. Ce ne sera plus exclusivement l'aire de pénétration d'un sujet mais l'aire d'interpénétration et d'entremêlement des vies. Nous pouvons dès lors parler d'un « champ ininterrompu de relations ».

ENVIRONNEMENT ET NATURE

La notion d'environnement chez Ingold va de pair avec une « réalité *de* » et non une « réalité *pour*³⁶ », c'est-à-dire qu'il récuse un désengagement du monde qui permettrait d'appréhender « la neutralité de la nature ». Qu'est-ce que la nature pour Ingold et pourquoi serait-elle neutre ? La nature se définit en défaut de celle de l'environnement. L'environnement ingoldien est relatif à l'existence d'un organisme et sa signification aussi. Un tel environnement n'est jamais achevé, il est mû par les organismes et inversement. La nature est ce qui est en dehors de l'humain et ce que ce dernier regarde comme un monde d'objets neutres. La nature est pensée par l'humain, l'environnement est vécu par tous les êtres. En effet, Ingold distingue la nature de l'environnement en ce que l'humain a construit la nature comme un décor immuable et anhistorique pour ses activités, une alcôve pour son existence pour expliciter ceci de manière imagée. Ingold conçoit les environnements comme se renouvelant perpétuellement « puisque nous les façonnons tout comme ils nous façonnent ». Ainsi, il fait sien la réalité subjective, mouvante et néanmoins parfaite induite par la notion d'*Umwelt*.

DE L'ENGAGEMENT

³⁵ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 145.

³⁶ Les italiques sont de l'auteur

Il peut dès lors effectuer un premier retournement. L'*Umwelt* effaçant toute pré-réalité à l'environnement, toute notion de contexte qui lui serait préliminaire, Ingold met en avant la synergie de la personne - humaine ou non-humaine - et de l'environnement ayant comme condition de départ, un engagement actif. La notion d'engagement est à retrouver dans notre citation plus haut comme une manière d'être au champ ininterrompu des relations, manière non spécifiquement humaine. C'est cet engagement, qui rejoint l'affirmation de Buytendijk au sujet de l'*Umwelt* comme moyen d'entrer extatiquement dans le monde, qui permet à Ingold de « renverser le primat cartésien de la cognition sur l'action, ou de la pensée sur la vie³⁷ ».

L'engagement est du côté de l'action, condition de la perception. Ainsi face à Descartes, et à l'idée d'un désengagement nécessaire pour appréhender le monde comme nature ³⁸, Ingold rétorque par l'importance de l'engagement, des activités des individus. En d'autres termes, c'est en entrant en action que la connaissance du monde croît. Ce sont les activités des individus qui créent l'histoire de l'environnement. Car chaque individu n'est pas le produit passif de son évolution, il ne subit pas le mécanisme de la sélection naturelle, il en est tout autant l'acteur, le producteur, le créateur qui rend son organisme et son environnement non-spécifiables car impossible à achever, penser dans leurs limites. Ingold revoit l'évolution dans sa définition comme « la modulation temporelle d'un champ relationnel total. » C'est ainsi que l'histoire des environnements prend forme car, pour paraphraser l'auteur, un passé historique se crée entre les organismes et les environnements, passé qui a fait d'eux ce qu'ils sont³⁹.

³⁷ *Ibid.*, p. 137.

³⁸ « Car le monde ne peut exister comme nature que pour un être qui n'en fait plus partie, et qui peut y porter un regard extérieur, semblable à celui d'un scientifique détaché... » *Ibid.*, p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 144.

Par ailleurs, c'est par le couplage action-perception dont l'effectivité est immédiate qu'Ingold évince une correspondance entre le monde extérieur et sa représentation intérieure⁴⁰. En effet, il prend appui sur la contiguïté entre représentation mentale et intention pensée pour faire de toute représentation un épilogue à l'action/perception, bien plus qu'un prélude. Aucune représentation du monde n'est indispensable pour agir. Ceci n'est pas sans rappeler les thèses de Varela, Thompson et Rosch, qui, aussi à rebours des vues cartésiennes, conçoivent que dans un monde vécu ne possédant pas de frontières prédéfinies, « il semble irréaliste d'espérer incorporer la connaissance du sens commun sous la forme d'une représentation - celle-ci étant comprise dans son sens fort, comme la re-présentation d'un monde prédonné⁴¹. »

Ainsi Varela et Ingold se rejoignent sur l'absence d'un monde prédonné, sur le couplage action/perception qui implique un fonctionnement qui délaisse tout recourt à la représentation. Le couplage action/perception constitue la matière de la cognition incarnée chez Varela et celle de l'engagement dans la vie chez Ingold. Les deux scientifiques cherchent à mettre en lumière un monde sans frontière, autoorganisateur, mû par des processus et par l'immédiateté de nos expériences. La notion d'engagement est ici clé pour ce qui est de comprendre la définition qu'Ingold apporte à sa propre démarche et qu'il étend à la qualité de présence de tout individu dans le flux interrompu des relations d'un seul monde qu'il nous appelle à imaginer et comprendre au fil des pages.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁴¹ Francisco VARELA, Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH, *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Éditions Points, coll. « Points » 818, 2017, trad. de Véronique HAVE-LANGE, p. 254.

L'engagement est la forme quasi-unique de relation établie par Ingold, elle permet de retrouver une synergie de l'individu et de son environnement, en inversant les rôles de « la cognition sur l'action ou de la pensée sur la vie⁴² » et repousse loin de son équation la représentation, la médiation, et la transativité⁴³. Ainsi Nicolas Auray et Sylvaine Bulle diront dans leur recension de *Marcher avec les Dragons* :

L'idée est que la présence au monde dans ses qualités sensibles est suffisante comme forme de signification. [...] Par-là, Ingold entend abolir toutes les médiations sociales et la transativité qui obscurcissent l'activité pratique⁴⁴.

L'anthropologue développera cette approche dans le livre *Faire*⁴⁵, et pour l'heure insiste sur la qualité transformative de la perception apportant une codétermination de l'être et de son environnement, se rapprochant ainsi de ce que Varela nommera la « coïmplication » dans son exposé sur « l'évolution par dérive naturelle ⁴⁶ ». La perception n'est plus affaire d'appréhender la réalité *de*, ni de la réalité *pour* mais d'*avec*, c'est-à-dire partageant – « aux côtés de » pour reprendre la citation qui nous intéresse – un même champ non-stratifié.

⁴² Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 137.

⁴³ Nicolas AURAY, Sylvaine BULLE, « Tim Ingold ou l'art de l'anthropologie » [en ligne], *La vie des idées*, 2014, URL : <https://laviedesidees.fr/Tim-Ingold-ou-l-art-de-l.html>.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ TIM INGOLD, *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, DEHORS, 2017, trad. HERVÉ GOSSELIN.

⁴⁶ FRANCISCO VARELA et al., *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives & expérience humaine*, op. cit.

MÉLODIE EN CONTREPOINT

La perception devient une manière de se joindre aux flux matériels, de contribuer à leurs et à notre transformation et à nos mouvements. L'absence de transitivité est induite par l'engagement-même, c'est-à-dire par une dynamique non-interprétative, par le déploiement d'un flux propre qui préserve un certain monolithisme musical que ne renierait pas Uexküll. En effet, Ingold reprend l'idée d'Uexküll qui entrevoit la vie de chaque individu comme une mélodie en contrepoint, et fait ainsi d'une rencontre une correspondance musicale entre une ligne mélodique et un refrain⁴⁷. Ainsi son propos s'ouvre sur une connectique pensée par Gilles Deleuze bien plus que vers le déploiement d'une sémiotique contemporaine. Ingold préserve l'hétérogénéité des existences et pense leur coïmplication les unes avec les autres à la manière de ricochets, là où d'autres anthropologues comme Edouardo Kohn entameront un syncrétisme autour d'une re-définition⁴⁸ des signes comme prélude d'un monde partagé par toutes les espèces.

DES CREE À L'ART CONTEMPORAIN

Pourquoi Ingold en est-il arrivé là ? Qu'est-ce qui a motivé cette pérégrination conceptuelle ? La réponse est à chercher dans la cosmologie Cree. Au sein de ce peuple, le caribou s'offre au chasseur. « La substance corpo-

⁴⁷ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 190.

⁴⁸ Une phrase résume assez clairement cette idée : " ce que nous partageons avec les créatures vivantes non humaines, ainsi n'est pas la corporéité [embodiment], comme certaines approches phénoménologiques le défendraient, mais le fait que nous vivons tous avec et à travers des signes." EDUARDO KOHN, *Comment pensent les forêts : Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, 1er édition, Zones Sensibles Editions, 2017, trad. de GRÉGORIE DELAPLACE, p. 30.

relle du caribou, n'est pas prise [dans l'acte de chasse], elle est *reçue*⁴⁹. » Le monde saturé de subjectivités des Cree offre à Ingold un dehors, un au-delà du périmètre des sciences occidentales tel que l'auteur les conçoit. Ainsi, c'est un rapport inter-spécifique qui a déclenché la réflexion d'Ingold. Pouvons-nous mettre dès à présent une configuration issue de l'art contemporain au regard du déploiement conceptuel d'Ingold ? En somme nous irons visiter deux installations de l'artiste Claire Morgan qui ont trait à l'animalité.

DU POSSIBLE

Dans le cadre d'une rencontre avec une œuvre d'art contemporain, nous allons donc « engager » notre ligne mélodique avec non pas une autre vie organique, donnée ou reçue - comme c'est le cas avec le chasseur Cree et le caribou -, mais avec une possibilité de vie non-restrictive dans laquelle « le possible renvoie à une ouverture, à quelque chose de nouveau au-delà de notions expectatives et orthodoxes⁵⁰. » Ainsi nos relations seront engagées dans quelque chose qui ne sera pas organique mais pas inanimé non plus, elles vont dépasser le plausible, le potentiel, le convenu, l'entendu.

Cela ne va pas pour autant les ôter du champ ininterrompu que nous avons jusqu'ici pensé et saisi. Si nous allons rencontrer des œuvres composées d'une absence d'organicité, nous n'allons pas au-devant d'un dispositif atone, mort. Deleuze insiste sur la nouvelle corporation que l'artiste offre à la substance artistique « faisant de l'œuvre d'art un être hybride qui se tient à l'intersection du virtuel et de l'actuel, un être de sensation.⁵¹ » La sensa-

⁴⁹ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit.

⁵⁰ Ronald BOGUE, « L'art du possible », *Nouvelle revue desthetique*, n° 2, 2016, trad. de Catherine DOS-SO.

⁵¹ *Ibid.*

tion, composée de percepts et d'affects est dessaisie des ramifications du sens commun pour être re-territorisée et recevoir une nouvelle incorporation. Cette pensée s'imbrique dans ce que Deleuze et Félix Guattari nomment « le possible comme catégorie esthétique⁵². »

L'ŒUVRE EST UN POSSIBLE

Cet axe d'approche des œuvres les rend « capables de créer leur propre monde⁵³ ». Ni objet, ni sujet, ni actuel, ni virtuel, l'œuvre est un « possible » incorporé, parce que ce qui la façonne – les percepts et les affects – « ne doit [...] plus rien à ceux qui les éprouvent ou les ont éprouvés.⁵⁴ » Ainsi la vie de l'œuvre, si elle n'est pas biologique, reste extrinsèque à celle de l'artiste et du spectateur. Faire appel à la notion de « possible » pour appréhender l'œuvre depuis la perspective résidentielle d'Ingold, fait encore une fois travailler le déploiement d'une différence engendrée, différence ici explicitée par Deleuze et Guattari puis par Bogue dans la mise « en champ » de l'art comme possible. L'art n'est donc pas une occurrence de relations « hors du champ » mais bien plutôt une nouvelle fréquence pour celles-ci, un type de mélodie à part entière.

En plein glissement entre les disciplines, la transversalité réalise des rapprochements incongrus qu'il serait intéressant d'interroger, afin notamment d'utiliser un même corpus conceptuel qui n'aurait plus besoin de transposition. En tous cas, dans des ouvrages plus récents que *Marcher avec les Dragons* (voir notes 34 et 35), Ingold continue de se référer aux travaux de De-

⁵² Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2005, p. 214.

⁵³ Ronald BOGUE, « L'art du possible », *Nouvelle revue d'Esthétique*, *op. cit.*

⁵⁴ *Ibid.*

leuze et Guattari lorsqu'il s'agit de développer de nouveaux schèmes de relations, comme par exemple celui de la correspondance, qu'il différencie de l'interaction. Il nous semble donc opportun, dans le cadre de notre glissement depuis la pensée résidentielle d'Ingold vers deux œuvres contemporaines, d'en référer à un cadre de pensée deleuzien et non d'aller puiser dans des références sur l'agentivité⁵⁵.

Ainsi Ingold a à cœur de ne pas dévaluer, on pourrait dire désincarner, les relations qu'il étudie en réduisant les choses aux objets, et la vie à l'agentivité⁵⁶, c'est-à-dire qu'une syntagmatique et des concepts afférents relevant d'un élan, d'un flux ont sa préférence bien plus que ceux ayant trait à la mécanique dualiste. L'engagement dans la vie présenté par Ingold est un schème de relations de correspondance⁵⁷ qui se défait de toute interaction pour entrer dans la multilinéarité. L'individu ne mène pas ou ne subit pas une action, car le terme d'engagement le place dans, au-dedans de ce qui est en train de s'accomplir : le sujet se trouve *dans* le verbe- « *inside the verb* »⁵⁸ ».

⁵⁵ Ingold dira « Dans l'ESO [environnement sans objet], les choses bougent et croissent parce qu'elles sont en vie, et non parce qu'elles sont dotées d'agentivité. Et elles sont en vie précisément parce qu'elles n'ont pas été réduites au statut d'objet. En réalité, envisager la vie des choses sous l'angle d'une agentivité présumée des objets, c'est opérer une double réduction : des choses aux objets, et de la vie à l'agentivité. » TIM INGOLD, « La vie dans un monde sans objets », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 2016.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ TIM INGOLD, « On human correspondence », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 23, n° 1, 2017.

⁵⁸ *Ibid.*

CLAIRE MORGAN

Nous nous proposons d'aller à la rencontre de deux installations de l'artiste Claire Morgan, artiste née à Belfast en 1980, réalisées en 2011 : *Gone to Seed* (GTS) et *Here is The End of All Things* (HITEOAT)⁵⁹. Il s'agit dans un premier temps d'appréhender ces deux œuvres par une description formelle, donc non-ingoldienne afin de dégager une grammaire propre à l'artiste.

GONE TO SEED



Dans *Gone to Seed*, un corbeau naturalisé est recroquevillé sur lui-même dans un mouvement de chute. L'enveloppe corporelle du corbeau est suspendue à quelques centimètres du sol. Nous découvrons l'installation

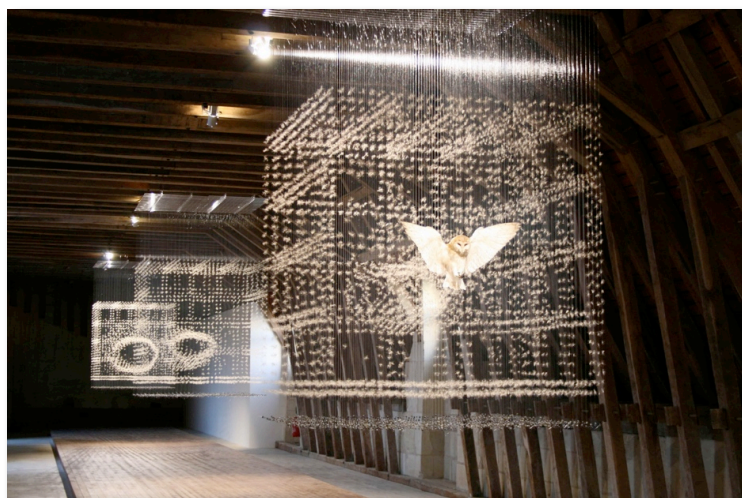
GTS, nous spectateurs, au moment où le corps du corbeau taxidermisé va heurter l'asphalte. Les lignes dispersées du corbeau vont bientôt se briser sur ce qui est trop lisse, trop plat, trop horizontal pour qu'il ne se démembre. La trajectoire du corbeau est un vide en cône renversé qui tranche en son milieu une sphère faite de centaines de graines de chardon. Ainsi deux demi-sphères se détachent l'une de l'autre de part en part de la trajectoire du

⁵⁹ Claire MORGAN, « 2011, œuvres » [en ligne], *op. cit.*

corbeau. La sphère est maintenant éventrée par un cône parfait de vide, elle s'est comme fendue au passage éclair de l'oiseau qui choisit.

La pièce est sombre, on ne voit de recoins. Les petits pixels de graines sont une aire de lumière entre le noir qui les entoure et l'entité au plumage sombre qui éventre leur construction géométriquement parfaite. L'ombre même des graines est signifiée au sol par un cercle parfait de points noirs. La combinatoire de l'oiseau taxidermisé et de cette entité géométrique, est emprunte d'une fluidité qui fait que les mouvements de l'un entrent en correspondance avec la disposition de l'autre.

HERE IS THE END OF ALL THINGS



Dans *Here is the End of All Things*, il s'agit d'une effraie des clochers naturalisée, les ailes déployées autour de sa tête, les cers en avant, son enveloppe corporelle dans la posture d'un prochain atterrissage.

C'est une installation bien plus au-dessus du sol que *Gone to Seed*. Quatre aires cubiques formées, d'une de mouches bleues, les trois autres de graines de chardon se succèdent suspendues l'une après l'autre dans l'espace. Ces aires sont éventrées de manière non-géométrique cette fois-ci par ce qui signe le passage d'un oiseau. Ce spécimen Effraie des clochers, adopte une posture majestueuse de vol, rayonne au cœur du quatrième cube, il est en chasse et capte sur ses ailes, son visage et ses flancs le maximum de lu-

mière. Cette installation est un écrin spatial pour un oiseau nocturne qui rayonne face au spectateur. Son blanc plumage capte la lumière autant que le font les graines de chardon.

Cette trajectoire de vol, ces aires suspendues comme en toute absence de pesanteur, que nous racontent-elles d'elles-mêmes si tout doit s'arrêter là comme le titre de la deuxième installation l'indique, si les aires ne se refermeront pas, si la chouette ne continuera pas sa route ?

Une cohabitation a lieu dans ces deux installations entre, l'humain d'une part, qu'il soit artiste ou spectateur, les enveloppes corporelles taxidermées et des aires construites de centaines de graines de chardon suspendues.

TAXIDERMIE

Dans ces deux installations, Claire Morgan utilise des animaux qu'elle a elle-même naturalisé par le biais de la taxidermie. La taxidermie dans sa signification littérale provient du grec ancien τάξις / *táxis* (ordre, arrangement) et de δέρμα / *dérma* (la peau)⁶⁰.

La taxidermie a investi le champ de l'art contemporain depuis plusieurs années - Annette Messager, Mark Dion, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Berlinde de Bruyckere pour ne citer que quelques exemples significatifs -. Rachel Poliquin, rare scientifique à s'être penchée sur le sort des animaux taxidermés dans les musées et les salles d'exposition, spécifie tout d'abord l'excès

⁶⁰ article « Taxidermie » [en ligne], dans *Wikipédia*, 2020, URL : <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Taxidermie&oldid=172220703>, consulté le 18 octobre 2020.

de signification⁶¹ qu'aborde tout animal taxidermisé de par la relation entre l'original et l'aspect d'une vie réanimée : « the relationship between an original and re-animated liveliness⁶² ». Plusieurs appellations données par Poliquin et Baker, auteur que nous découvrirons en fin d'article et cité abondamment par Poliquin, rassemblent dans de nouveaux syntagmes ce qui relève de la chose et ce qui relève de la vie : « livingness », « embodied thingness », « lively yet dead », « troubling animal things ».

La structure taxidermique appelle à un échafaudage linguistique, une énumération de ce qu'elle est et de ce qu'elle n'est pas, car elle biaise la distinction entre présentation d'un objet et représentation d'un animal, elle s'abreuve de références historiques, questionne le regard même : « trace de l'action humaine », « preuve historique », « objet abstrait » ... sans que cela règle quoi que ce soit à son caractère excessivement significatif. Un conglomérat de sens, un hiatus phénoménologique et sémantique, voilà quelques mots pour décrire la complexité de la rencontre d'un animal taxidermisé en un espace d'exposition aujourd'hui.

SYMPTÔME

L'excès de signification est un trait approprié lorsqu'il s'agit de se pencher sur les installations de Claire Morgan car les deux entités taxidermisées qui nous occupent, le corbeau et la chouette, ne sont pas des hybrides, et se présentent dans l'intégralité de leurs silhouettes, l'entièreté de leurs « vêtements corporels ». Ainsi entre l'animal « corbeau » et l'entité taxidermique « corbeau » se tisse une problématique proche de celle du portrait de la

⁶¹ RACHEL POLIQUIN, « The matter and meaning of museum taxidermy », *Museum and Society*, vol. 6, n° 2, 2008.

⁶² *Ibid.*

chapelle Sassetti et des personnes portraiturées étudiées par Aby Warburg puis Georges Didi-Hubermann. En effet, il y a un même excès de signification à l'œuvre dans l'entité taxidermique que dans le portait, car ces deux entités sont mues d'une même « pluralité d'historicités enchevêtrées les unes dans les autres⁶³ », une relation symptomatique en somme. Retrouver l'animal derrière la structure taxidermée, voilà qui n'achèvera pas la singularité de la *thing* qui nous fait face. Alors Didi-Hubermann élabore l'idée d'un symptôme c'est-à-dire d'un moment fécond qu'est l'image dépassant tout souvenir pour devenir tourbillon qui surgit, inquiétant car labile. Les entités taxidermiques de Claire Morgan répondent à un tel dispositif d'image. Sans outils ni nécessité de mettre les doigts au cœur de leur surdétermination, ces installations taxidermiques ne sont définitivement pas là pour nous rassurer car aucune relation de signification claire ne pourrait les contenir, il nous faut donc nous engager.

APPROCHE INGOLDIENNE DES ŒUVRES

Nous pouvons désormais monter à bord du navire ingoldien, nous engager auprès de GTS et HITEOAT c'est-à-dire non plus auprès d'une somme, d'un dispositif de formes agencés mais à bord d'une excursion dans un monde possible. Ce n'est pas un animal mort que nous rencontrons, ce n'est pas un objet inanimé qui nous surprend, c'est un possible dans lequel nous entrons. Nous sommes dans une œuvre d'art c'est-à-dire dans une distinction au cœur du champ ininterrompu des relations où se façonnent de nouveaux modes d'existences.

⁶³ Georges DIDI-HUBERMAN, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, vol. 24, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1996.

L'ENCOUNTER

Dans GTS et HITEOAT, nous sommes pris dans un *encounter*, terme utilisé par Steve Baker qu'il détaille dans un ouvrage dédié à l'animal post-moderne dans la sphère artistique⁶⁴. Cet ouvrage datant de l'année 2000, ne se penche pas sur la démarche artistique de Claire Morgan, artiste qui n'avait ni l'œuvre ni la renommée qu'elle détient aujourd'hui au moment de l'écriture de *Postmodern Animal*. Il n'empêche que l'ouvrage de Steve Baker pose une pensée rare de l'animal dans l'œuvre d'art au tournant du XXI^e siècle que nous ne pouvons ignorer et qui s'avère opératoire pour aller à la rencontre des deux installations que sont GTS et HITEOAT.

Cet *encounter*, malgré son contexte que l'on pourrait qualifier d'exclusivement humain - intérieur d'espace d'exposition, sol et murs lisses, ouvertures, couleurs, transformation de matériau, artefacts, sons, odeurs ...- a le goût, l'effet d'une rencontre en forêt. L'objet taxidermisé dans une posture arrêtée propose une instantanéité perdurante semblable à l'arrêt sur image photographique. Ainsi la rencontre avec l'animal naturalisé pris dans une aire de graines suspendues, a les traits d'une co-présence inattendue au détour d'un buisson. Il y a à la fois de la surprise et de la fugacité dans les postures choisies par la taxidermie de l'artiste. Les atours d'une rencontre en forêt se défont peu à peu avec la durée qui s'installe, aucun mouvement n'intervient à part le nôtre. Nous avons pourtant été pétrifiés, surpris, par l'*encounter*, c'est-à-dire par un moment de *wonder*⁶⁵ - nous pourrions traduire par émerveillement, ou par une merveille hors des événements potentiels-,

⁶⁴ Steve BAKER, *The postmodern animal*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Reaktion, 2000.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 96.

nous sommes témoins et partie prenante d'une *unmeaning thereness*⁶⁶ - une présence, un ici sans explication — pour reprendre les termes de Steve Baker.

THERE

L'emploi du mot *thereness* est assez révélateur d'un manque du langage pour signifier ce-qui-est, pour donner mot à un nœud d'existence qui se prête bien aux installations de Claire Morgan. En effet, on ne rencontre pas un être ou même une forme, on rencontre un *there*, c'est-à-dire un tout aux vitesses et aux affects singuliers, et ce *there* si nous nous considérons comme pris dans le flot des choses tout comme lui, ne peut être soumis à notre « meaningness », il ne jouera pas le jeu des significations. Ainsi *there* est la faiblesse de l'évènement autant que le symptôme est l'occurrence plus faible du signe. L'un comme l'autre assure un maintien conceptuel au cœur de l'enchevêtrement des relations.

La rencontre fortuite d'un animal en forêt n'est rien sans la forêt tout comme la structure taxidermique dans GTS et HITEOAT n'est rien sans l'aire géométrique qui lui est afférente. La question avec laquelle nous embarquons est : à qui sont ces aires ? Quelque chose se joue dans les vides au cœur des aires de graines de chardon, quelque chose du lien entre elles et l'animal. Ce lien est pour le spectateur un espace étrange voire étranger dans lequel il est difficile pour lui de se projeter, peut être faute d'être convié. L'aire géométrique semble être une entité connue, familière de l'animal taxidermisé, autant qu'elle nous semble intouchable, impénétrable à la fois précieuse par sa délicatesse, invisible rendue visible par une géométrie par-

⁶⁶ *Ibid.*

faite signifiée par autre chose que le tracé oculaire d'un humain. L'installation entière de Claire Morgan est un *there*. Un lieu habité, dirions-nous ?

HABITER

Dans *Bâtir, habiter, vivre et la Hutte conique au centre du monde terre-ciel* issus du recueil *Marcher avec les Dragons*, Tim Ingold, aidé de références à Heidegger, entame un nouveau retournement en se questionnant sur ce qui serait spécifique dans la construction humaine, par rapport notamment à la hutte d'un castor. De la perspective constructiviste qui veut que les mondes soient construits avant d'être vécus, qui veut que la représentation mentale que l'on trouve dans les dessins d'architecture, précède les actes d'habitation, Ingold propose d'inverser les termes. Il reprend à son compte la phrase suivante : « C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir⁶⁷ ». Ainsi les formes rêvées ou réelles des hommes sont-elles le fruit de leur *habiter* le monde, ces formes « surgissent au cours même de leurs activités, dans les contextes relationnels spécifiques de leur engagement pratique avec leurs environnements⁶⁸. » Voici donc la définition de la perspective résidentielle. Elle fait du nid, de la hutte ou du gratte-ciel différentes variations de concevoir le *bâtir*, comme trois exemples de processus évolutifs de manière d'habiter au lieu d'un saut qualitatif du non-humain à l'humain.

⁶⁷ Martin HEIDEGGER, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel » 52, 1973, trad. de André PRÉAU.

⁶⁸ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 173.

TERRE-CIEL

Au sein d'une hutte conique norvégienne, la perspective résidentielle permet un autre retournement. Dans la hutte, la ligne d'horizon disparaît, au profit d'un lien éprouvé avec le sol et avec une ouverture en haut de la hutte vers le ciel. Ainsi l'humain, dans la hutte ressent sa propre présence comme un trait d'union terre-ciel. D'une construction paysagère née de la dialectique observateur/horizon, Ingold substitue la perspective résidentielle qui dialectalise un être et un tout terre-ciel. Et ce qu'Ingold découvre dans la hutte est, à notre sens proche de ce que figurent les aires de chardon pour les animaux taxidermisés de Claire Morgan. Les animaux - et non-humains - ne vivent pas dans un paysage tiré d'un trait d'horizon, ceci est une réalité *du spectateur pour le spectateur*.

Si nous portons un tout petit peu de la politesse que Vinciane Despret nous enjoint de porter aux animaux, si nous nous posons dans une perspective d'être *avec*⁶⁹, point sur lequel Despret et Ingold se retrouvent, force est de constater que les aires traversées de Claire Morgan défont toute idée ou forme d'horizon. La hutte est pensée par Ingold comme « le mariage de la terre et du ciel, et comme la consommation de leur union.⁷⁰ » Pouvons-nous dire de même pour ce que les aires sont aux animaux taxidermisés ? Elles aussi semblent « résider » dans ce qui se rapprocherait plus d'une entité terre-ciel, c'est-à-dire d'un parlement de lignes plus que dans un paysage que l'on regarde et où l'on viendrait apposer une forme. L'aire de graines, comme la hutte, est tissée, striée sans pour autant créer de parois, de murs.

⁶⁹ nous retrouvons une telle idée dans le concept de « sympoièse » explicité ISABELLE STENGERS, *Résister au désastre : Dialogue avec Marin Schaffner*, op. cit., p. 25.

⁷⁰ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 249.

LES AIRES

Le corbeau plonge et la divise, la chouette la transperce. Les aires sont haptiques avec le parcours des animaux, optique pour le spectateur. Le spectateur tenu à l'écart, n'est pas dans la capacité de tester cette qualité haptique des aires, il n'y est pas invité - nous prenons ici la définition d'haptique comme « quand la vue elle-même découvrira en soi une *fonction de toucher* qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique⁷¹ »- . Si le spectateur englobe visuellement la géométrie parfaite des aires, c'est l'animal qui éprouve, par sa présence combinatoire, la force même de cette perfection.

C'est dans la durée de l'expérience des installations, c'est-à-dire dans le prolongement du *wonder* que le possible s'installe. En effet, par le statisme de l'œuvre même, nous expérimentons de manière prolongée, le lien haptique et non-visible de l'animal taxidermisé et de l'aire. Les installations « possiblissent » la coïmplication de l'aire et de la structure taxidermique, c'est-à-dire, qu'elles offrent l'expérience du possible individu-animal, ou du symptômatique être d'un côté, et du possible ou symptômatique environnement de l'autre.

L'arrêt sur image, le statisme, procure au spectateur une expérience prolongée de ce qui pourrait être – car au cœur même d'un possible - une co-existence afférente dans laquelle l'humain n'a rien à faire. Le lien invisible entre l'animal taxidermisé et l'aire, dont il nous est donné de faire l'expérience, est symptomatiquement proche, c'est-à-dire portant une complexité tourbillonnante similaire à celle d'un animal vivant surpris dans ses

⁷¹ Herman PARRET, « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », *Actes Sémiotiques*, vol. 112, Université de Limoges, 2009.

activités au beau milieu de la forêt. Car, lors de nos promenades, finalement, ce n'est pas un animal dans forêt que nous rencontrons, il n'y a pas d'animal dans la forêt comme il n'y a pas d'animal dans un environnement, nous l'avons vu. Cette rencontre, c'est celle d'un *Umwelt*, d'une bulle de savon étrangère. L'*Umwelt* d'un autre animal est forcément pour nous un débordement de significations, les cercles fonctionnels qui le constitue n'étant en rien correspondants aux nôtres, d'où l'étrangeté, le *wonder*.

DIALECTIQUE

Il nous semble, qu'au fil de notre pérégrination vers la perspective résidentielle de Tim Ingold, nous avons rencontré des dialectiques semblables dans divers domaines. La première des dialectiques est celle de l'animal et de son environnement incarnée par l'*Umwelt*, la deuxième elle celle de Tim Ingold lui-même dans un contexte terre-ciel, et la troisième dialectique que nous souhaitons rapprocher dans sa dynamique des deux précédentes est celle de l'animal taxidermisé et des aires, dialectique incarnée cette fois-ci par les deux installations de Claire Morgan qui nous préoccupent ici.

Trois observateurs sont affiliés à ces trois dialectiques, afin de les penser et de les mettre à jour. Pour la première, celle de l'*Umwelt*, Uexküll se pose, comme il le dit lui-même, en promeneur doté de sa propre bulle de savon⁷². Ingold l'écrivain, créant le concept terre-ciel, se pose en observateur de sa propre expérience dans la hutte pour ce qui concerne la deuxième dialectique et au final, ces deux postures sont à mettre en corrélation avec celle du spectateur dans les œuvres GTS et HITEOAT de Claire Morgan, hu-

⁷² Jakob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, op. cit., p. 28.

main extérieur capable de penser la géométrie, l'illusion, la fragilité tout autant que la puissance à l'œuvre et dont l'artiste rend compte⁷³.

Le schème de pensée de la résidence ingoldienne, dont il serait intéressant de poursuivre l'étude au regard de la notion de *there* élaborée par Steve Baker, a permis une transversalité qui n'a fait aucun usage de la dichotomie nature/culture, transversalité qui eut trait à l'éthologie, la posture d'un anthropologue et finalement à une œuvre d'art. Quel espoir avons-nous de rapprocher ainsi le monde du vivant de celui des œuvres d'art, non de manière formelle mais processuelle ?

CONCLUSION

Nous avons ici tenté de faire glisser la perspective résidentielle de Tim Ingold jusque dans des problématiques esthétiques au cœur d'œuvres contemporaines et ce, en activant les conjonctures relationnelles « possibles », différences musicales engendrées au sein même d'un même monde.

Rappelons-nous, qu'il s'agissait pour Tim Ingold de pouvoir intégrer dans toutes ses composantes le schème de pensée inter-espèces des Cree. Mais là où la démarche particulière de Tim Ingold prend une dimension plus partageable avec d'autres domaines et notamment avec l'étude des œuvres d'art, c'est quand celle-ci prend les atours d'une ontogénèse dont la création de différences est intrinsèque. Pour rendre opératoire cette ontogénèse, il est nécessaire de « Marcher avec les dragons », comme le titre de l'ouvrage qui

⁷³ Claire Morgan écrit dans la rubrique bio de son site internet : « I discovered that I could use incredibly fragile materials to create the illusion of precise geometric structures. Any event might destroy these structures. As the potential for destruction seems closer, the senses of frailty and futility become more powerful, and there is a particular beauty in that moment. » « Bio, Claire Morgan », sur *Claire Morgan*, s. d. (en ligne : <http://claire-morgan.co.uk/bio/> ; consulté le 11 octobre 2020)

nous concerne l'indique, c'est-à-dire de marcher avec « ce dragon [qui] habite la rupture que nous avons créée entre le monde et notre tition⁷⁴. » Cette rupture, n'est-elle pas le lit des possibles, et ne se pourrait-il pas, qu'en faisant l'expérience des œuvres comme possibles, notamment celles de Claire Morgan, nous suturions, sans faire appel à la représentation, les limites ontologiques que beaucoup d'Occidentaux placent entre eux et ce qu'ils considèrent comme le contexte de leur vie ? La question *engagée* que formule Ingold est de savoir si nous voulons faire partie du monde oui ou non ? La proposition de Morgan est d'en *possibiliser* l'expérience. Le champ ininterrompu de relations inter-espèces engendrant en son cœur des différences bien plus que des ruptures reste notre à investir.

BIBLIOGRAPHIE

- Paul Ardenne, 'L'anthropocène, et après ? - Cité des Arts Réunion', 2021.
- Paul Ardenne, 'L'exposition « Courants Verts, Créer pour l'environnement »'- Fondation EDF, 2020.
- Nicolas Auray and Sylvaine Bulle, 'Tim Ingold ou l'art de l'anthropologie', *La vie des idées*, 2014.
- Steve Baker. *The postmodern animal*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Reaktion, 2000.
- Ronald Bogue, 'L'art du possible', in trans. Catherine Dosso, *Nouvelle revue d'esthétique* n° 18, 2 (2016), 133-44.
- Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, (les Éditions de Minuit, 2005).

⁷⁴ Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 357.

Philippe Descola and Tim Ingold, *Être au monde, quelle expérience commune ?*, in trans. Benjamin Fau, (Presses universitaires de Lyon, 2014).

Vinciane Despret, *Le chez-soi des animaux*, (Actes Sud: École du Domaine du possible, 2017).

Vinciane Despret, *Quand le loup habitera avec l'agneau*, édition revue et augmentée (Empêcheurs de penser rond, 2020).

Georges Didi-Huberman. « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne ». *Genèses. Sciences sociales et histoire* 24, n° 1 (1996): 145-63.

James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, (Houghton Mifflin, 1979).

Martin, Heidegger. *Qu'est-ce que la métaphysique?: suivi d'extraits sur l'être et le temps et d'une conférence sur Hölderlin*. Traduit par Henry Corbin. Paris, France (Gallimard, 1954).

Tim Ingold. *Marcher avec les dragons*. Zones sensibles, 2013.

Tim Ingold, 'Art et anthropologie pour un monde vivant', *Le carnet de Techniques & Culture*, 2019.

Tim Ingold. « On human correspondence ». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 23, n° 1 (2017): 9-27.

Tim Ingold, *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, in trans. Hervé Gosselin, (DEHORS, 2017).

Tim Ingold, 'La vie dans un monde sans objets', *Perspective. Actualité en histoire de l'art* 1, 2016, 13-20.

Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts: Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, in trans. Grégory Delaplace, 1st Ed. (Zones Sensibles Ed., 2017).

Timo Maran & Kalevi Kull, Ecossemiotics: main principles and current developments, *Geografiska Annaler: Ser. B, Human Geography* 96, 1 (2014), 41-50.

Claire Morgan, '2011, œuvres', *Claire Morgan* <http://claire-morgan.co.uk/works-on-paper-2011/> [accessed 16 October 2020].

Claire Morgan. « Bio, Claire Morgan ». Consulté le 11 octobre 2020.

Herman Parret. « Spatialiser haptiquement: de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder ». *Actes Sémiotiques* 112 (2009).

Rachel Poliquin. « The Matter and Meaning of Museum Taxidermy ». *Museum and Society* 6, n° 2 (2008): 123-34.

Isabelle Stengers, *Résister au désastre: Dialogue avec Marin Schaffner*, (Wildproject Editions, 2019).

Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, in trans. Charles Martin-Fréville, (Éditions Payot et Rivages, 1934).

Francisco Varela, Evan Thompson and Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine*, in trans. Véronique Havelange, (Éditions Points, 2017).

« Taxidermie ». In *Wikipédia*, 21 juin 2020.

ICONOGRAPHIE

Figure 1: Claire Morgan, *Gone to Seed*, 2011. Corneille (taxidermie), graine de chardon, fil de nylon, plomb, acrylique. 300 x 240 x 180 cm / 118 x 94 1/2 x 70 3/4 in CM/S 22. Galerie Karsten Greve.

Figure 2: Claire Morgan, *Here is the End of All Things*, 2011. Grains de chardon, mouches bleues, chouette effraie (taxidermie), nylon, plomb, acrylique. Dimensions variables.