



HAL
open science

Improbable genèse

Jean Arnaud

► **To cite this version:**

| Jean Arnaud. Improbable genèse. Improbable genèse, NAIMA, 2023. hal-04116479

HAL Id: hal-04116479

<https://amu.hal.science/hal-04116479v1>

Submitted on 5 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jean Arnaud

Improbables genèses

Enfin il y en avait de transparents, carafes qui par endroits seraient poilues ; ils avançaient par milliers, faisant une cristallerie, un étalage de lumière et de soleil tel, qu'après cela tout paraissait cendre et produit de nuit noire. (Insectes, Michaux, 1935)

La naissance de l'art est conditionnée par la représentation de formes naturelles, et principalement zoomorphes ; mais une création dite biomorphique aujourd'hui prend en considération la richesse infinie des formes du vivant et des structures de la matière en général – minérales, végétales, animales. Elle bénéficie du développement exponentiel des savoirs sur le fonctionnement et les structures du vivant et ne s'appuie plus seulement sur des idées de nature prédéterminées. Le biomorphisme s'insère donc en premier lieu dans un cadre rénové de relations arts/sciences. Mais la création biomorphiste est également une réponse possible à la crise écosystémique actuelle ; elle constitue en tout cas un moyen parmi d'autres de penser l'art comme espace critique contre toute tentative de formatage des esprits.

Mes images composites et métamorphiques se fondent depuis longtemps sur la transposition de formes et de matériaux naturels. Les opérations s'effectuent sur des supports variés selon divers médiums : dessin manuel et numérique sur papier ou calque, vidéo, tableaux métalliques, installations. Globalement, ces processus permettent d'inventer des formes plastiques en situation instable ; les œuvres qui en résultent commentent l'habitabilité du monde et la précarité du vivant, ou encore l'asservissement, la survivance et la disparition des espèces. Elles abordent des questions éthiques et politiques de façon directe ou indirecte (entre document et fiction). Le biomorphisme accompagne mon travail à deux niveaux ; il qualifie non seulement une attitude quant à la vie des formes dans une œuvre d'art considérée comme milieu, mais il constitue également un outil conceptuel pour définir ma démarche sur les plans éco-poïétique, esthétique et *in fine* sociopolitique.

« Entre le vivant et le milieu, le rapport s'établit comme un débat où le vivant apporte ses normes propres d'appréciation des situations, où il domine le milieu, et se *l'accommode* » (Canguilhem, p. 146). Au début des années 1950, Canguilhem commentait la notion d'*Umwelt* (Uexküll, Feuerhahn) en désignant celui-ci comme milieu de comportement propre à un organisme, mais il pensait surtout que le vivant crée son milieu davantage que le milieu ne le conditionne. La création biomorphiste signifie pour moi cette perspective appliquée à l'art, non seulement par rapport à une appropriation personnelle de milieux naturels, mais aussi par rapport à une saisie de l'organicité de l'œuvre par le spectateur, si l'on considère que l'univers diégétique d'une œuvre d'art¹ constitue un milieu spécifique soumis à l'expérience, au récit et à l'accommodation de ce dernier².

1 Pour Genette, la diégèse (terme inventé par A. Souriau en 1950) est l'univers spatio-temporel désigné par le récit (cf. *Figures III*). Quel que soit son médium, la diégèse ne se soucie pas des limites entre le réel et la fiction.

2 Dans son glossaire de la mésologie, Augustin Berque définit le milieu, « Dans l'écoumène en particulier », comme « ensemble de relations éco-techno-symboliques que, trajectivement, l'humanité crée à partir d'elle-même et de la matière première qu'est l'environnement » (Berque, 2017b, np.).



Fig. 1 — Jean Arnaud, *Figure de l'eau 01* (détail 10 x 15 cm), 2001, dessin/peinture numérique sur papier aquarelle, 30 x 20 cm (à gauche).

Biomorphisme, milieux et stratégies de la ruse

En amont de l'exposition « Biomorphisme » à la Friche la Belle de Mai, j'ai régulièrement mis en scène ou détourné des caractères visuels et matériels liés aux modes d'adaptation de l'animal à son milieu, du plus mou (le poulpe, figure de l'eau) au plus dur (le rhinocéros, figure minérale)³. Depuis les années 1990, j'utilise l'expressivité des

3 Cf. <http://jeanarnaud.fr>

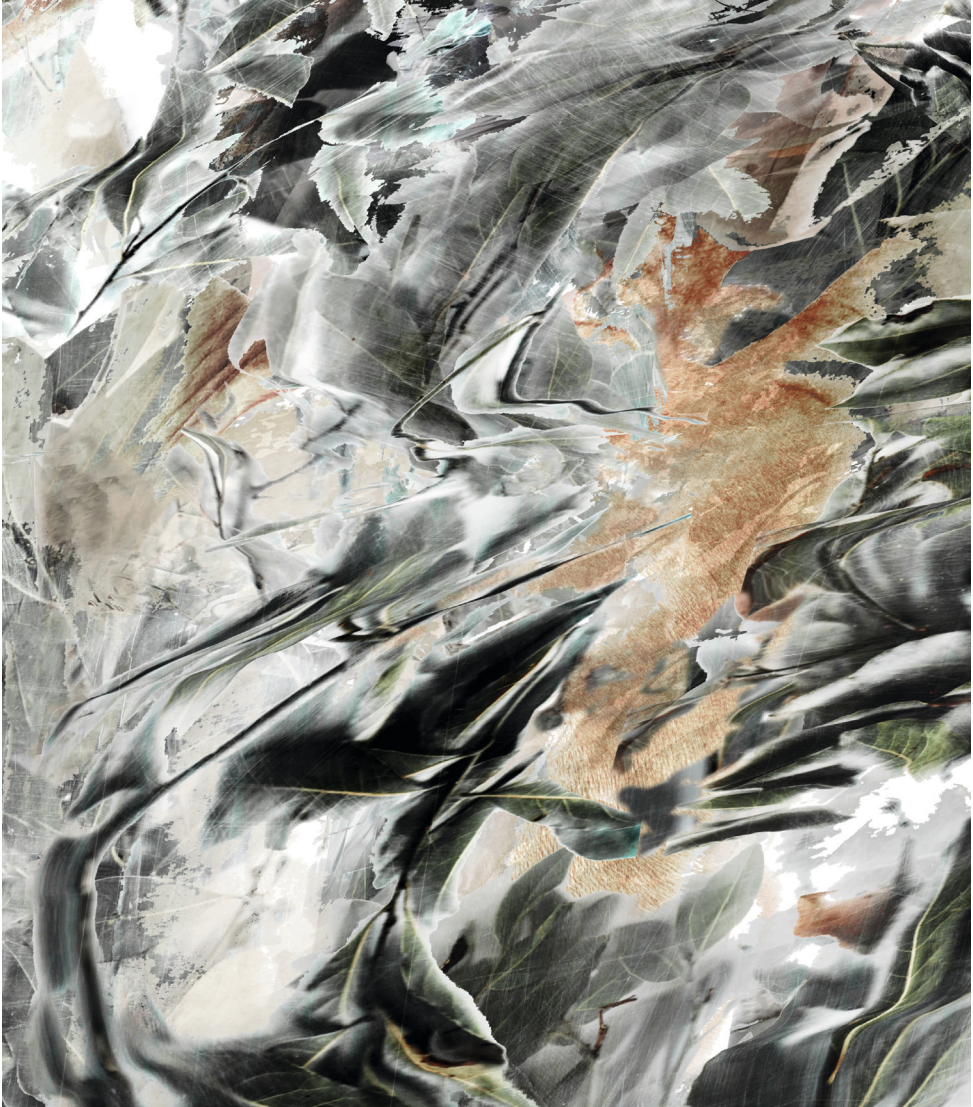


Fig. 2 — Jean Arnaud. *La Flèche de plomb 03* (détail 35 x 40 cm), dessin/peinture numérique sur calque polyester, 200 x 137 cm.

formes changeantes de céphalopodes pour déborder le zoomorphisme, ces œuvres s'inscrivent plutôt dans une recherche d'émancipation générale de la forme, en un territoire où l'aspect familier d'un animal rencontre des formes inattendues, instables et inquiétantes parfois, en des lieux où « Tout se déforme, même l'informe » (Hugo, 1980 [1865], p. 78). L'adaptabilité exceptionnelle du poulpe à son environnement me sert régulièrement de prétexte à travailler sur les relations entre émergence et disparition de la forme intelligible dans une œuvre plastique (Arnaud, 2005 et 2014)⁴.

4 Dans certaines séries « céphalopodiques » comme *Figures de l'eau* (2001. Fig. 1), c'est la difficulté de différencier certaines formes végétales et animales qui est mise en œuvre. Des dessins de seiche ou de calmars y sont déformés par le balayage irrégulier de leur surface par un scanner de bureau. Plus récemment c'est un scanner portatif qui a été utilisé pour réaliser les grands dessins de la série *La flèche de plomb* (2017. Fig. 2). La lumière

À l'autre extrémité, je travaille depuis une dizaine d'années à partir des formes minérales du rhinocéros. Récemment, j'ai conçu le projet « Sauver sa peau » (2015-18)⁵ avec un groupe interdisciplinaire de chercheurs (artistes et scientifiques) qui ont informé selon diverses approches mésologiques le risque d'extinction du rhinocéros dans son milieu naturel⁶. Dans une exposition produite collectivement, les objets scientifiques et les œuvres plastiques ou littéraires confrontés concernaient ensemble la question de la survie de l'animal. Le document y interagissait avec la fiction, et mes propres réalisations mettaient essentiellement en scène la dépouille de la bête pour construire des métaphores de la disparition (Arnaud, 2014. Fig. 3)⁷.

Le biomorphisme est issu dans mon travail de diverses transpositions, et il définit globalement une manière de faire vivre les formes plastiques en analogie avec la vie de formes naturelles. La dissolution des formes est également centrale dans *Pas vu*, série évolutive de dessins/peintures réalisées depuis 2010 à partir de portraits photographiques d'animaux et sur laquelle je m'arrêterai un peu plus longuement. Ces images, fabriquées manuellement et numériquement, sont morcelées mais pas issues de plusieurs documents, et elles sont créées en imitant des stratégies de camouflage (Fig. 4 et 5). Les bêtes sont planquées selon diverses techniques appliquées localement (flou, textures, altération par l'eau, pixellisation, etc.) et l'animal bien qu'unitaire devient inidentifiable dans l'image. Une furtivité imaginaire correspond à la figure dissoute dans une matière organique indéfinie.

Si *Pas vu* se réfère déjà à cet auteur, la série *Forme inadressée* (depuis 2016. Fig. 6 et 7), reprend le concept d'apparence inadressée inventé par le zoologue Adolf Portmann à la fin des années 1940. Celui-ci étudiait non seulement les fonctionnements naturels du camouflage (Portmann, 1959), mais aussi le paraître comme fonction vitale et l'expressivité parfois spectaculaire de l'animal dans son milieu (forme, couleur, texture, etc.). À la question classique de savoir comment une bête disparaît pour se protéger, Portmann en ajoute une autre, qui va contre l'idée que la forme suit toujours la fonction (Sullivan) : à qui son apparence s'adresse-t-elle ? Pour lui il ne s'agit pas seulement de fonctionnalité, mais aussi de manière d'être au monde (concept d'autoprésentation. Portmann, 2013), l'apparence n'étant pas forcément guidée par l'instinct de survie ou adressée à un spectateur, qu'il soit humain ou non⁸. Certes, *Pas vu* et *Forme inadressée* déplacent vers l'image les phénomènes de camouflage que Portmann a analysé jusque dans leur transfert aux activités humaines : « Les armées modernes utilisent le camouflage pour protéger leurs soldats, leurs armes, leurs navires, et leurs installations militaires : le résultat est la preuve patente de la valeur défensive de telles techniques⁹ » (Portmann,

a glissé sur des branches et des feuilles de laurier ainsi que sur un corps féminin réel pour enregistrer et produire des formes en mouvement dans de grandes compositions métamorphiques traitant du mythe d'Apollon et Daphné.

<http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/948/>

- 5 La naturalisation d'un rhinocéros blanc d'Afrique nommé Henk, euthanasié en 2012 au zoo de la Barben (Bouches-du-Rhône), est à l'origine d'un double événement : l'exposition à la Galerie Zola et une journée d'étude dans la salle Armand Lunel (Cité du Livre, Aix-en-Provence). Cf. <https://sauversapeau.org>
- 6 L'approche de la pensée mésologique (science des milieux) de J. von Uexküll effectuée par Augustin Berque est déterminante par rapport à la relation que j'établis entre milieu de vie et milieu de l'œuvre : « Entre le milieu et l'être concerné s'exprime un "contrepoint" (*Kontrapunkt*), un "contre-assemblage" (*Gegengefüge*), qui fait que les deux termes sont fonction l'un de l'autre. Le milieu n'est pas universel, il est propre à une espèce donnée (l'exemple de la tique est devenu célèbre) » (Berque, 2017a, p. 2).
- 7 Cf. *Rêves de plomb* (depuis 2008), *Le récit de la peau* (2016) ou *Le souffle et la peau* (vidéo réalisée avec F. Landriot, 2011). <http://jeanarnaud.fr>
- 8 Portmann invente la phanérologie : étude de la manière dont les animaux produisent leur image sans qu'elle soit forcément conditionnée par un spectateur (les phanères sont des productions tégumentaires issues de l'ectoderme et caractérisées par un taux élevé de kératinisation. Chez l'homme, les principaux phanères sont les cheveux, les poils et les ongles).
- 9 « Each of these animals pretends to be something it is not, and it does this in order to survive. Modern armies use camouflage to protect their soldiers, guns, ships, and military installations; the result is proof positive of the defensive value of such techniques ». Ma traduction.

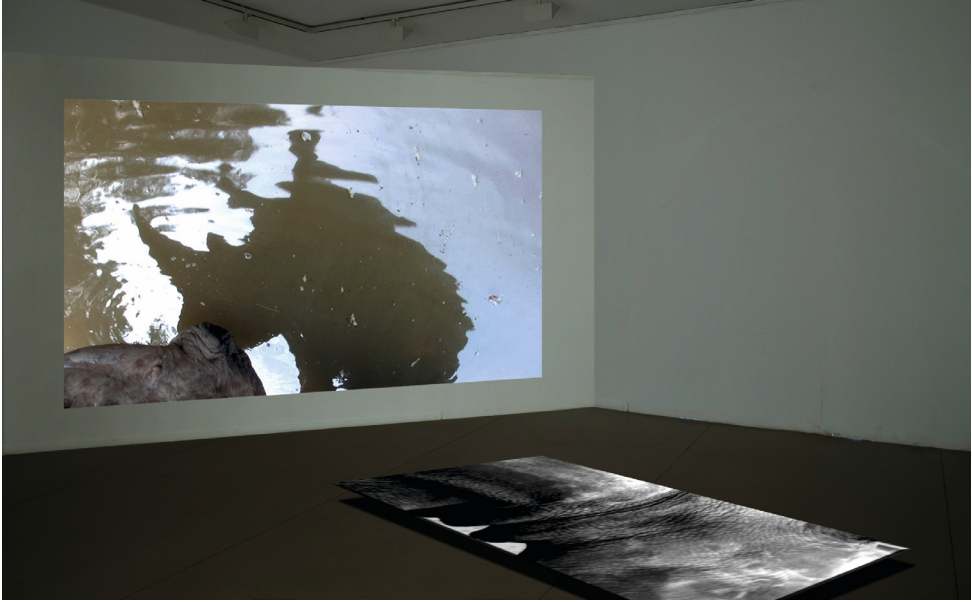


Fig. 3 — Jean Arnaud, François Landriot, *Le Souffle et la Peau*, 2011, vue de l'installation vidéo sonore, durée 10 min. 51 sec., réalisation et production Jean Arnaud/François Landriot. Double projection Full HD — DVD Bluray. Photo F. Landriot.

1959, p. 7). Mais son concept d'« inadressage » est pour moi plus fécond dans la mesure où il pose autrement la question de l'intelligibilité des formes visuelles. En 1968, le zoologue soulignait que « L'art d'aujourd'hui, explorant toujours plus avant le domaine de "l'abstrait", se détourne des formes familières de la vie. Le dessinateur, le peintre, le sculpteur — les hommes du regard en général — cherchent des voies nouvelles pour le libre jeu des lignes, des surfaces, des volumes et des couleurs, *mais en refusant la Nature* » (Portmann, 1968, p. 9). Même si l'auteur ne l'envisage que par rapport au monde des images à une époque où « les attitudes deviennent formes », le propos plaide en faveur de pratiques artistiques moins déterminées par des *idées* de nature que par l'observation attentive des formes du vivant à diverses échelles et aux relations qu'elles développent entre elles. De plus, lorsque Portmann écrit que « Le déploiement de l'activité morphologique créatrice au-delà du fonctionnel est une caractéristique des structures vivantes, et limite toute explication de cette exubérance par les seuls critères d'utilité » (Portmann, 1968, p. 16), on en vient à croire à nouveau, comme Darwin, que les animaux et une « Nature-artiste » en général possèdent un sens esthétique que les artistes imitent librement aujourd'hui selon diverses démarches intellectuelles. Darwin était en effet convaincu que « c'est un principe esthétique qui prend le contre-pied de la grande bataille de la sélection naturelle, un principe qui laisse la beauté des productions majestueuses s'épanouir à partir des corps faibles et de l'abondance des énergies impliquées dans la lutte pour la vie » (Bredenkamp, p. 135).

Mais quoi qu'il en soit des nombreuses tentatives « de poser en biologie la question d'un sentiment esthétique propre aux animaux » (Bredenkamp, p. 131), on comprend mieux l'analogie entre certains processus morphogénétiques naturels et une démarche artistique biomorphiste. En ce sens, *Pas vu* problématise l'idée que notre attention aux formes du vivant est insuffisante, étroite et exagérément anthropocentrée dans la période actuelle de crise écosystémique, et qu'une restauration générale de notre regard sensible sur le monde naturel est nécessaire pour en sortir.

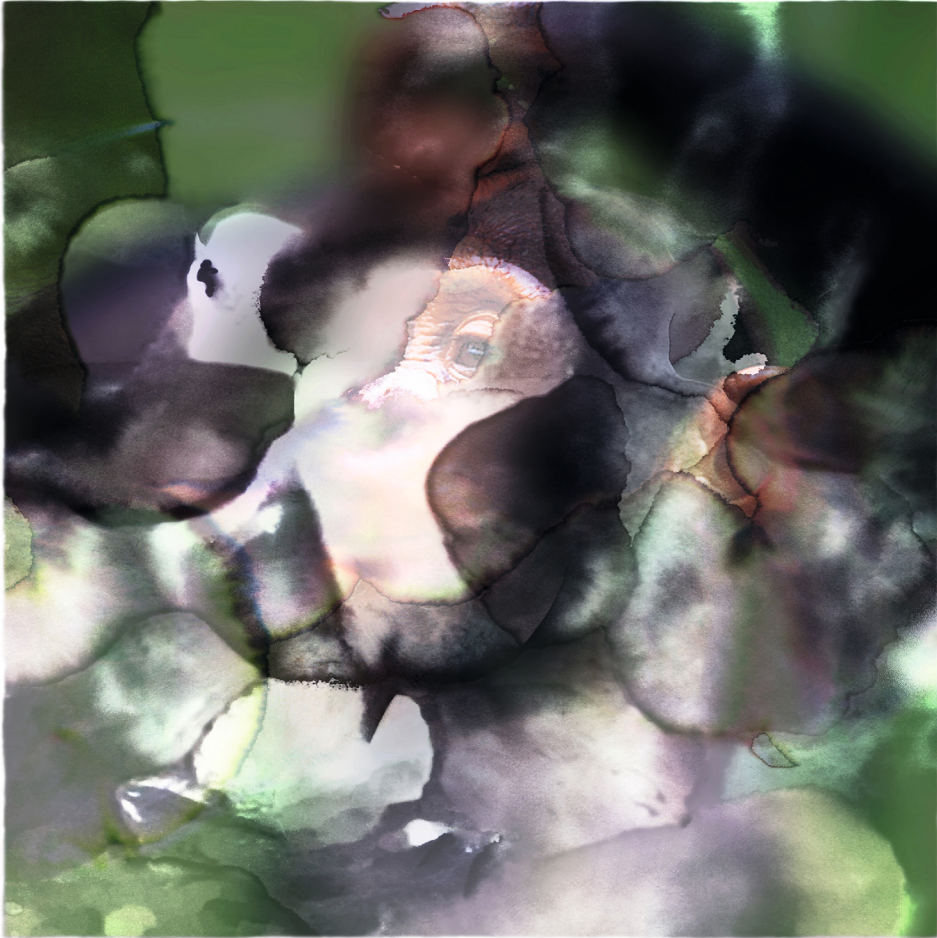


Fig. 4 — Jean Arnaud, *Pas vu 7 b*, 2010, dessin/peinture numérique sur papier aquarelle, maxi, 40 x 40 cm. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/pas-vu/>

Portmann rappelle que les apparences authentiques¹⁰ « ont dû exister avant l'émergence du premier œil, et étaient déjà des exemples d'autoprésentation », et que, « pour autant que la sélection des formes et des motifs par l'œil, générateur d'images, joue un rôle primordial, il n'empêche que la phase initiale de la création des motifs a lieu avant toute possibilité de sélection visuelle! [Portmann, 1968, p. 13] » (Prévost, 2014, p. 171).

Portmann le zoologue fait écho à Calvino le poète ; Qfwfq, son héros dans *Cosmicomics*, « vieux comme le monde », invente l'œil et la vue au début de l'histoire du vivant sur terre alors qu'il n'était encore qu'un petit mollusque primitif et aveugle attaché à son rocher :

Maintenant, il est ridicule de penser qu'un être pourvu d'un encéphale en fasse partir un nerf un peu comme une sonde qu'on lancerait dans le noir et que, aussi longtemps qu'il n'a pas d'yeux il ne puisse pas savoir s'il y a dehors quelque

10 Portmann oppose au départ les apparences authentiques (destinées à l'apparaître) et inauthentiques (organes internes, inexpressives puisque non adressées). Mais « très vite il est apparu que la notion d'apparence authentique était trop limitée, et surtout, risquait de contrevenir à l'exigence d'une pensée de l'expression dès lors qu'on la faisait dépendre d'une destination au regard, d'un être-pour-la-vue, dans une opposition des formes visibles (extérieures) aux formes invisibles (intérieures) » (Prévost, 2014, p. 175).



Fig. 5 — Jean Arnaud, *Pas vu 13 b*, 2010, dessin/peinture numérique sur papier aquarelle, maxi, 40 x 40 cm. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/pas-vu/>

chose à voir ou non. Pour moi je ne possédais rien de ce matériel, et donc j'étais le dernier à pouvoir en parler; pourtant je m'étais fait mon idée, à savoir que *l'important était de constituer des images visuelles, et ensuite les yeux devraient s'ensuivre*. (Calvino, 1990, p. 150)

Le titre de la série *Pas vu* est issu d'une relecture du récit « La spirale » dont ce propos de Calvino est extrait; mais ces images métaphoriquement inadressées sont tout autant liées à un décentrement visuel de la perception humaine de la nature qu'elles sont influencées par la conception de l'espace-temps animal de Uexküll : « Espace et temps ne sont pas d'une utilité immédiate pour le sujet [animal]. Ils ne prennent de l'importance qu'au moment où il faut différencier de nombreux caractères perceptifs qui se confondraient sans la charpente spatiale et temporelle du milieu » (§ « Le temps perceptif », Uexküll, p. 43). Dans *Pas vu* et *Forme inadressée*, l'espace-temps de l'œuvre s'active aussi en fonction de l'expérience de ses formes par le spectateur, mais la perturbation du regard ne repose pas sur la distinction effectuée par Uexküll entre *Umgebung* (entourage ou environnement) et *Umwelt* (milieu ou monde), car les deux séries fondent leur spatialité sans distinguer plastiquement la figure de son environnement ni le visible du



Fig. 6 — Jean Arnaud, *Forme inadressée 1-02*, 2016, dessin/peinture numérique sur papier aquarelle, largeur maxi. 100 cm. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/formes-inadreesees/>

caché. *Pas vu* relaie l'idée selon laquelle l'être vivant et son milieu sont matériellement indistincts. Le monde tend vers une stabilité non conflictuelle de la matière, et la fonction mimétique traduit un principe entropique. «L'espace inorganisé ne cesse d'exercer sur [le vivant] une sorte de séduction, continue à l'alourdir, à le retenir, toujours prêt à le ramener en arrière pour combler la différence de niveau qui isole l'organique dans l'inorganique» (Caillois, 1987, p. 117). L'auteur avait remarqué lui aussi l'inutilité de certaines parures et superstructures naturelles chez les insectes, qualifiées «de pures excroissances "ornementales"» (Caillois, 1963, p. 93). Bien que le biomorphisme de *Pas vu* ne réponde pas davantage que Portmann ou Caillois à la question du sens des formes visibles du vivant¹¹, il réaffirme la nécessité de se préoccuper de la continuité de ce dernier par rapport à notre propre survie.

Pour conclure sur cette relation entre création biomorphique, continuité/discontinuité du milieu et furtivité des formes, on restera un instant sur ce qui se joue entre le visible et le caché dans *Pas vu*, *Le souffle et la peau*, *Le récit de la peau* ou *Forme inadressée*. Dans *Le parti pris des animaux*, Jean-Christophe Bailly décrit la puissance de manifestation «sidérante» de la forme animale, qui impose la bête «au moins un instant comme pure existence, comme manifestation de la possibilité d'existence» (Bailly, 2013, p. 38). Quels que soient l'échelle et les moyens de l'observer (œil nu, vision micro- ou

11 «Le secret des effets visuels (une fleur colorée, l'aile d'un papillon, les taches d'un poisson) n'est pas moins mystérieux que la vision elle-même» [“The secret of visual effects (a colourful flower, the wing of a butterfly, the markings of a fish) is no less mysterious than sight itself, and biologists divide their attention between them”], Portmann, 1956, p. 105. Ma traduction.



Fig. 7 — Jean Arnaud, *Forme inadressée 2-02*, 2017, dessin/peinture numérique sur papier aquarelle, largeur maxi. 100 cm. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/formes-inadresseees/>

macroscopique, traversante ou non), le vivant en général est rempli de formes sidérantes, repliées *dans* le caché ; affirmer que le visible est le caché constitue aujourd'hui un motif de résistance à la transparence universelle de tout à tout, qui détermine le pouvoir médiatique et politique dans notre système économique mondialisé :

La cachette est la règle d'or de l'habitation du monde où, pourtant, tout finit par se voir. Le visible recèle le caché. Ils sont inséparables et l'un est la condition de l'autre. Le caché est pour ainsi dire l'intimité du visible, et l'on pourrait même dire qu'il est son penchant. (Bailly, 2013, p. 26)

La métamorphose, entre réflexe archaïque et rêverie posthumaine

Le biomorphisme est un concept qui traverse aussi bien les domaines de l'art et de la philosophie que ceux de la biologie, de la physique et des mathématiques. En morphogénèse, la frontière entre les lois qui régissent les processus de croissance des formes inertes et vivantes est floue, et l'imaginaire biomorphique dépasse la seule prise en considération du vivant. Pour un artiste, le biomorphisme correspond à une manière singulière d'appréhender la relation entre les formes en général, et il s'agit pour moi de refuser de caractériser la vie selon une opposition entre l'animé et l'inanimé, entre le rationnel et l'irrationnel. Ceci permet, comme le faisait Deleuze, de ne pas séparer dynamisme du vivant et vie non organique, et de considérer également les images comme « des formes de vie non organique » (Durafour, 2018, p. 14).

Dans *Improbable genèse* (2018, Fig. 8), le mouvement de croissance très lent et totalement artificiel de trois formes animées nécessite une attention soutenue pour être perçu. Les trois projections n'ont pas la même durée, et la configuration d'ensemble des formes se décale sans cesse. Dans cette fiction, le temps s'étire au point qu'il peut

sembler s'être arrêté. On assiste à un jeu sur la temporalité du développement d'une forme naturelle, entre le temps rapide de la croissance d'un organisme et le temps long de l'évolution d'une espèce à l'autre, tels que D'Arcy Thompson les a étudiés au début du xx^e siècle (D'Arcy Thompson, 1994).

La vidéo a été réalisée à partir de dessins de la série *Le récit de la peau*, qui montrait la dépouille d'un rhinocéros blanc en cours de reconstitution taxidermique. *Improbable genèse* s'amuse graphiquement avec la temporalité d'une impossible morphogenèse : l'étrange modelage de formes à la fois rocheuses et animales par une invisible main ne parvient jamais à constituer une forme viable. On assiste à la naissance et à la disparition d'une sorte de golem ; cette œuvre joue librement avec les lois du hasard (ici liée à la programmation arbitraire d'un logiciel de *morphing*) pour proposer une expérience empathique de la matière et des formes, un corps à corps qui interroge poétiquement sur les conditions du vivant. Mais ici, on rejoint *L'innommable* beckettien : il ne s'agit pas comme pour le golem d'imaginer un aller/retour linéaire entre vie artificielle et poussière. Il s'agit plutôt d'enfermer la croissance du vivant dans une boucle métamorphique irrésolue et sans but précis, en une métaphore absurde de l'ignorance des processus physico-chimiques qui engendrent la vie à partir de l'inerte. Sur le plan esthétique, *Improbable genèse* met en acte l'idée qu'« Une forme est toujours inachevée, elle n'a jamais fini son histoire, elle peut toujours être, à travers le moule qu'elle présente, réinventée, complétée, complexifiée ; il y a donc une vie de la forme » (Dagognet, 1994, p. 124). Mais *Improbable genèse* repose littéralement sur l'idée que l'image est un être vivant, par son mouvement même et telle que Jean-Michel Durafour l'entend lorsqu'il définit le concept d'éconologie¹². Nous empruntons à ce dernier une citation du physicien J. W. Ritter (1776-1810), qui caractérise assez bien l'intention première qui sous-tend poétiquement *Improbable genèse* : « Ainsi tout est vivant, et toute vie est identique. Toute la différence réside en ce que, dans le magnétisme, c'est-à-dire dans le règne minéral, l'identité est absolue, alors qu'elle est relative dans la plante, et doublement relative chez l'animal » (Ritter, 2005, p. 186)¹³.

Pendant la construction de l'exposition « Biomorphisme », la notion d'altérité et l'idée d'empathie ont souvent émergé dans les échanges entre artistes. Cette dernière désigne la perméabilité aux choses qui autorise le rapport sensible à l'autre et aux événements de tous ordres, mais aussi une approche psychoesthétique des formes, de l'espace et du temps (Lipps, Pinotti, Romand), opérante dans l'expérience de nombreuses œuvres exposées. *Improbable genèse* s'appuie sur cette fonction empathique du regard qui touche (l'haptique au sens de Riegl et de Deleuze), et dans la production comme dans la réception de cette œuvre, l'empathie peut effectivement désigner cette circulation du regard et des corps entre forme identifiable et informe (ou *aforme*). En ce sens, le biomorphisme constitue un filtre, une grille d'analyse ou une attitude qui permet à l'artiste aussi bien qu'au spectateur de naviguer entre saisie de formes perçues dans la réalité et invention de formes plastiques.

Dans la vidéo sonore *Mise en conformité* (Fig. 9) produite avec D. Beyrouthy (2017-18), on voit d'abord une forme inidentifiable, une anomalie organique qui attise la curiosité, car elle change rapidement d'aspect dans un espace vide, noir et sans échelle ; l'organisme semble obéir à une énigmatique pulsation bioluminescente accompagnée d'un bruit sourd. La chose se transforme en une sorte de seiche qui devient gazeuse et explosive ; elle se métamorphose ensuite en une machine volante, qui à son tour libère

12 L'éconologie, néologisme créé par fusion entre *iconologie* (warburgienne) et *écologie*, « repose sur une triple conviction. Tout d'abord, les images sont des êtres vivants ; ensuite, ces êtres vivants entretiennent entre eux des rapports mutualistes de co-constitution de leur environnement iconique en grande partie inaccessibles à la connaissance humaine ; enfin, une science des images exige de penser nexialement les images au carrefour de différentes sciences en acclimatant ce qui y est commun avec la forme de vie spécifique aux images » (Durafour, 2018, p. 123).

13 « La relativité mesure, chez Ritter, le degré de mobilité » (Durafour, 2018, p. 125).

dans la nuit des points lumineux rouges et fuyants, pour finalement revenir à son état initial de chair informe, vibrante et indécise. Dans *Mise en conformité*, la forme évolue dans une ambiance de science-fiction et sa métamorphose s'amuse avec le biodesign... Les images composites sont imprégnées d'un imaginaire biotechnologique qui joue avec nos inquiétudes et nos fantasmes à l'ère du post-humain et de l'espèce naturelle clonée ou augmentée. Cet être métamorphe activé par des principes artificiels de germination et d'évolution électronique est à la fois guetteur, machine de guerre ou forme flottante à la fois séduisante et monstrueuse, mais il n'est jamais conforme, en tout cas à quelque chose de familier.

En miroir, l'inquiétude suscitée par *Mise en conformité* est également imprégnée d'un imaginaire archaïque qui reprend le mythe du Kraken, monstre marin lui aussi peu conforme et étranger aux lois humaines. Celui-ci se constitue au XVIII^e siècle en Norvège (Pontoppidan), et il est né de la perception merveilleuse du calmar géant, fantasmé par les marins et inconnu des naturalistes de l'époque, bien qu'imprudemment répertorié par Linné sous le nom de *Microcosmus* dans la première édition de son *Systema Naturæ* (1755). Le Kraken a colonisé nos représentations de la terreur surgie des ténèbres d'« en bas », selon diverses formes littéraires, cinématographiques ou plastiques (Arnaud, 2006 ; Arnaud et Biaggi, 2019). « L'art du Kraken est un art de la forme secrète, difforme, voilée — moins il est prisonnier du carcan de la matérialité qui se repaît du détail signifiant, plus son pouvoir de fascination grandit et son existence s'affirme » (Pigot, 2015, p. 57). Le Kraken symbolise nos peurs originelles dans un monde en mutation rempli de menaces bien réelles de destruction de l'humain ; mais cette légende est « assez ancrée dans les peurs intimes des profondeurs pour qu'elle puisse assurer sa survivance sous la terre noire de la modernité ». Et il semble effectivement que le monde actuel ait « besoin du Kraken — quand bien même il lui réserve un bocal de formol géant » (Pigot, 2015, p. 25). Cette figure du Kraken qui constitue un arrière-plan sémantique de *Mise en conformité* se retrouve également dans l'installation vidéo *Mise au point* (2017-18, Fig. 10) également réalisée avec D. Beyrouthy. Une figure céphalopodique inexplicable se déplace dans une forêt artificielle d'arbres clonés ; on ignore tout des intentions qui motivent une telle stratégie, et à quelle fin obéit ce déplacement animal/végétal furtif et ininterrompu entre le visible et le caché. Les figures métamorphiques animées dans ces œuvres sont en fait des sortes de nouveaux Meidosems, ces êtres fantastiques et changeants que décrivait Henri Michaux.

Plus de bras que la pieuvre, tout couturé de jambes et de mains jusque dans le cou, le Meidosem.

Mais pas pour cela épanoui. Tout le contraire : supplicié, tendu, inquiet, et ne trouvant rien d'important à prendre, surveillant, surveillant sans cesse, la tête constellée de ventouses. (Michaux, 1972, p. 141)

Comme dans *Improbable genèse*, les grands objets dessinés sur calque pour *Matière grise* (2018, Fig. 12 à 15) flottent dans un espace sans échelle ; bien que les formes soient ici fixes et montrées en transparence, elles sont également composites et l'on hésite dans l'identification de ces formes irrégulières : minérale, végétale, animale ? L'idée est de ne pas pouvoir décider... Les dessins de *Matière grise* sont composés à partir de nombreuses formes très anciennes du vivant, et ce travail développe celui qui avait été amorcé un peu plus tôt dans *Morphogenèse* (2014, Fig. 11), œuvre réalisée par superpositions, jusqu'à saturation visuelle, de dessins de formes végétales, rocheuses et animales. Mais dans *Matière grise*, la figure composite regroupe des espèces naturelles sélectionnées plus particulièrement pour leur exceptionnelle réussite dans le temps long, qui survivent aujourd'hui tout en nous ayant précédé de plusieurs millions d'années — lichens, céphalopodes, rhinocéros —, voire de plusieurs milliards comme les stromatolithes, structures laminaires à la fois biogéniques et sédimentaires dont les premières traces sont issues du fond des âges de notre planète (3,4 milliards d'années) (Moyen et Thomas, 2007). Ces images présentent des formes empathiques, sortes de têtes ou de météorites, face auxquelles notre mémoire est démunie, incapable de concevoir ce point



Fig. 8 — À gauche, Jean Arnaud et François Landriot, *Improbable Genèse*, 2018; à droite, Jean Arnaud et Damien Beyrouthy, *Mise en conformité*, 2017-18. Vue de l'installation dans l'exposition «Biomorphisme», Friche la Belle de Mai, Marseille, 2018-2019. Photo Claude Almodovar. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/improbable-genese/>





Fig. 9 — Jean Arnaud et Damien Beyrouthy, *Mise en conformité*, 2017-2018, film still. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/mise-en-conformite/>

où le vivant émerge de l'inerte. Dans cette zone grise de la matière, chaque figure complexe réfute la hiérarchie vivant/inanimé telle que Heidegger la cloisonnait strictement selon trois niveaux : 1. La pierre est sans monde ; 2. L'animal est pauvre en monde ; 3. L'homme est configurateur de monde (Heidegger, 1992, 59b, p. 361). Ici tout est passage et métamorphose entre les trois niveaux, selon une approche non anthropocentrée.

Suspendues devant les fenêtres, les formes de *Matière grise* jouent avec la lumière ambiante qui les traverse ; selon les heures, elles se parent de couleurs changeantes en absorbant les formes mouvantes de leur environnement. Les figures ovales qui évoquent de vagues visages monstrueux deviennent des corps de lumière, entre vaporisation nuageuse et dureté de la roche.

Biomorphisme, genre et style

En un peu plus d'un siècle d'existence, le biomorphisme n'a jamais désigné un courant artistique, mais plutôt une approche de la forme. La force de cette *époïesis* réside dans sa durable polymorphie, et lors du montage de l'exposition « Biomorphisme », il était clair que le terme recouvre un ensemble non-homogène de postures apparentées et parfois interactives. En nous référant à la définition bakhtinienne du *genre* et du *style* (Bakhtine, 1984, § « Les genres du discours », p. 265-308), le biomorphisme pourrait constituer non pas un mouvement, mais un genre artistique qui se définit par et avec ses styles variés, c'est-à-dire par divers modes d'activation individualisés des formes du vivant¹⁴. Aujourd'hui, on pourrait aussi relier plus largement ce genre biomorphique à la

¹⁴ Ici, on n'oubliera pas de souligner que cette conception dynamique des formes de vie est en cohérence avec la question du « genre » et du « style » telle qu'elle a été théorisée plus récemment en psychologie du travail, notamment à partir de Bakhtine. Yves Clot et Daniel Faïta ont proposé « une conceptualisation du travail d'organisation pris en charge par les collectifs : le genre du métier. En rapport avec ce dernier, le style de l'action singulière affranchit le sujet non pas en niant le genre, mais par la voie de son développement » (Clot et Faïta, 2000).

récente analyse critique de nos formes de vie (styles) effectuée par Marielle Macé (2016). L'auteure conçoit en effet la pensée, l'engagement solidaire et les intentions artistiques comme « modales » et « réunies par le désir d'honorer la pluralité des formes de la vie en tant que telle : des pensées qui décrivent la vie comme une puissance d'institution de formes, toutes également dignes d'attention, toutes également vulnérables » (Macé, 2017, p. 99). Macé propose la construction critique d'une « stylistique de l'existence » fondée sur une perception du « vivant [comme] relance stylistique, rénovation gestuelle, engagement permanent dans des allures et des usages » (Macé, 2016, p. 309).

Canguilhem constitue une des bases philosophiques de cette perception des formes de vie, mais cette approche renvoie aussi à la sociologie pragmatiste, aux textes de Michel de Certeau ou de Bruno Latour, et tout aussi bien à la poésie d'Henri Michaux ou de Francis Ponge (il s'agit bien de « sortir de la rainure humaine »). Pour ces auteurs comme pour les artistes biomorphistes, il s'agit de traquer *la vie dans les plis*, et « c'est toujours derrière la palissade des cellules l'horizon qui recule, qui recule... » (Michaux, 1972, p. 107). L'intention n'est pas « de dénombrer des formes du vivant, de les classer, mais de se rendre attentif à la vie comme puissance d'institution formelle, dans une sorte d'appétit ou de joie devant la variété du vivant » (Macé, 2017, p. 99). Concernant mes improbables genèses et autres métamorphoses biomorphiques, je laisserai cependant le dernier mot à Ovide, dont l'univers archaïque des formes de vie était déjà surhumain, mais pas encore post-humain... Il introduisait *La création* dès les premières lignes de son long poème ; imaginons simplement pour relire ses vers introductifs que les dieux et les héros ont muté, dans un monde où la création biomorphiste se serait maintenant débarrassée de la transcendance :

Je veux dire les formes changées en nouveaux
corps. Dieux, vous qui faites les changements, inspirez
mon projet et du début du début du monde
jusqu'à mon temps faites courir un poème sans fin.
Avant la mer et les terres et le ciel qui couvre tout,
le visage de la nature était un sur le globe entier,
on le disait Chaos, matière brute et confuse,
rien qu'un poids inerte, des semences
amoncelées, sans liens, discordantes. (Ovide, 2017, Livre I, 1-9)



Fig. 10 — Damien Beyrouthy et Jean Arnaud, *Mise au point*, 2017-2018, vidéo HD sonore, 4 min.
Film still. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/mise-au-point/>





Fig. 11 — Jean Arnaud, *Morphogenèse 01*, 2014, 37 x 47,5 cm, dessin/peinture numérique sur papier aquarelle.



Fig. 12 — Jean Arnaud, *Matière grise* (élément 6), 2018, 137 x 160 cm, dessin/peinture numérique sur calque polyester. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/matiere-grise/>

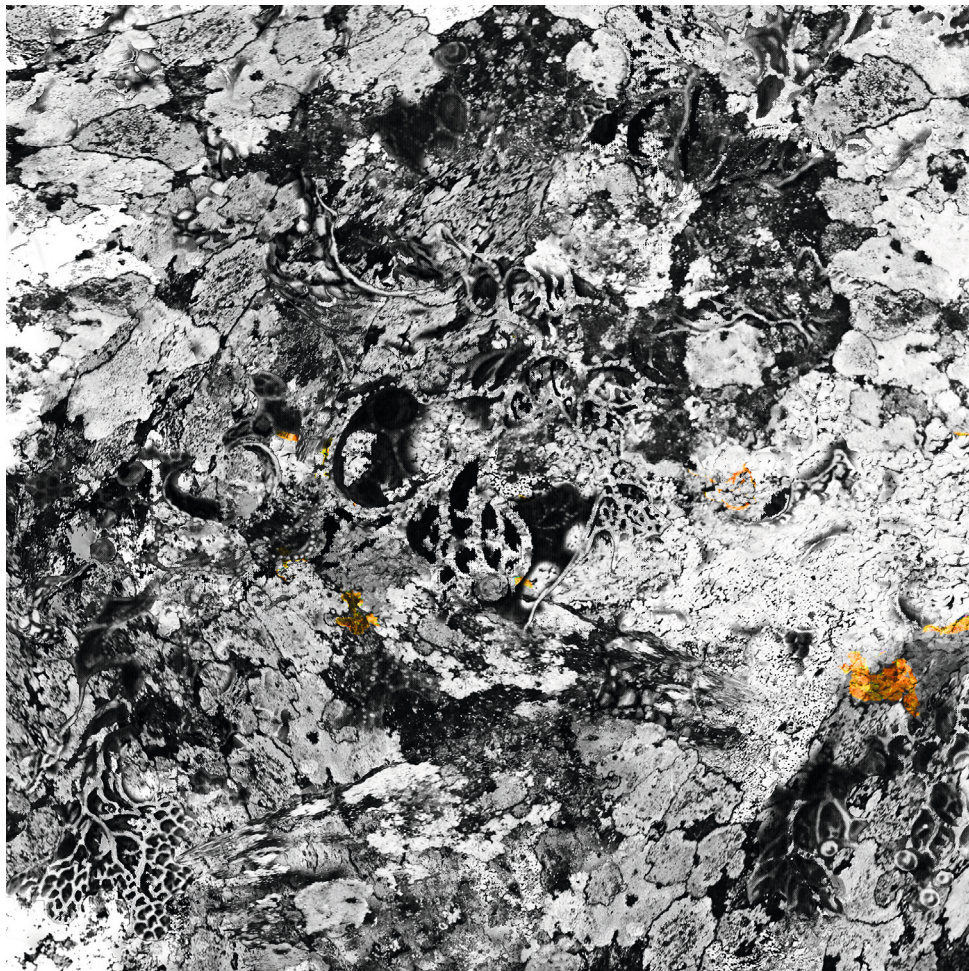


Fig. 13 — Jean Arnaud, *Matière grise* (détail de l'élément 2, 80 x 80 cm), 2018, dessin/peinture numérique sur calque polyester. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/matiere-grise/>

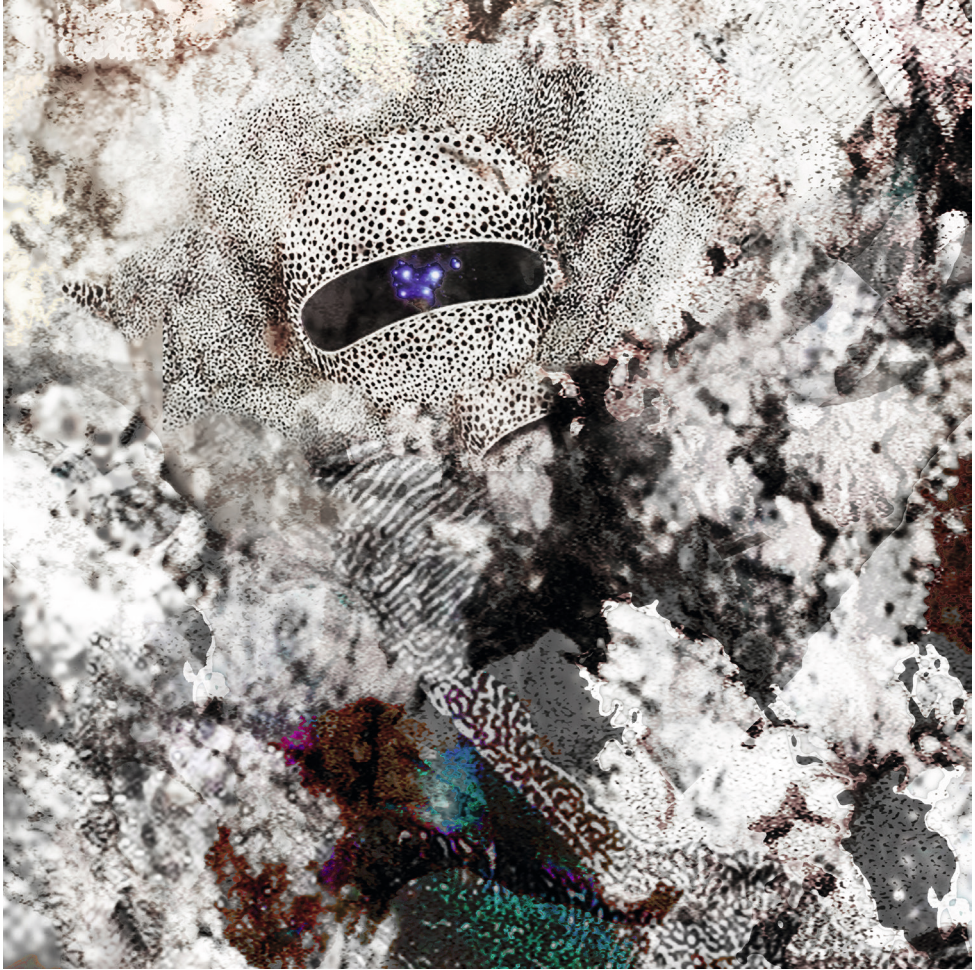


Fig. 14 — Jean Arnaud, *Matière grise* (détail de l'élément 6, 30 x 30 cm), 2018, dessin/peinture numérique sur calque polyester. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/matiere-grise/>



Fig. 15 — Jean Arnaud, *Matière grise*, 2018, 350 x 900 cm, dessin/peinture numérique sur calque polyester. Vue de l'installation dans l'exposition « Biomorphisme », Friche la Belle de Mai, Marseille, 2018-2019. Photo Th. Botti. <http://jeanarnaud.fr/index.php/portfolio/matiere-grise/>



Références

- Arnaud, J. (2005). Entrelacs et ruses de la pieuvre, d'Alain Séchas à Jeff Wall. Dans B. Lafargue (dir.), *Figures de l'art 8 (Animaux d'artistes)*, 341-362. PUP.
- Arnaud, J. (2014). Animal et stratégies furtives dans l'art au début du XXI^e siècle. Dans D. Méaux (dir.), *Figures de l'art 27 (Animal/humain : passages)*, 269-280. PUPPA.
- Arnaud, J. et Biaggi, V. (2019). *Du poulpe à la pieuvre*. Les Fédérés.
- Bailly, J.-C. (2013). *Le parti pris des animaux*. Christian Bourgois.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- Beckett, S. (1953). *L'Innommable*. Minuit.
- Berque, A. (2017a). Qu'est-ce que la mésologie ? Pour *Sciences critiques*. <http://ecoumene.blogspot.com/2018/02/au-est-ce-que-la-mesologie-Berque-Moreau.html>
- Berque, A. (2017b). Glossaire de mésologie. <https://mesoglo.blogspot.com>
- Bredenkamp, H. (2008). *Les coraux de Darwin*. Les presses du réel, coll. « Œuvres en société ».
- Caillois, R. (1963). *Le mimétisme animal*. Hachette.
- Caillois, R. (1987). *Le mythe et l'homme*. Gallimard, coll. « Folio/essais » (1^{re} édition, 1938).
- Calvino, I. (1990). *Cosmicomics* (J. Thibaudeau, Trad.). Points/Seuil.
- Canguilhem, G. (1985). *La connaissance de la vie*. Vrin (1^{re} édition Hachette, 1952).
- Clot, Y. et Faïta, D. (2000). Genre et style en analyse du travail. Concepts et méthodes. *Travailler*, 4, 7-42. <http://psychanalyse.cnam.fr/revue-travailler/presentation-et-sommaire/numero-4/theorie-genres-et-styles-en-analyse-du-travail-concepts-et-m-thodes--467242.kjsp>
- Dagognet, F. (1994). Les formes spatiales. Dans É. Noël (dir.), *Les sciences de la forme aujourd'hui*, 113-125. Seuil/Sciences.
- Durafour, J. M. (2018). *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*. Mimésis, coll. « Images, médiums ».
- Feuerhahn, W. (2009). Du milieu à l'Umwelt : enjeux d'un changement terminologique. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 134 (4), 419-438. <https://doi.org/10.3917/rphi.094.0419>
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil, coll. « Poétique ».
- Heidegger, M. (1992). *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde – finitude – solitude*. Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie ».
- Hugo, V. (1980). *Les travailleurs de la mer*. Gallimard/Folio (1^{re} édition 1865).
- Linné, C. von (2019). *Caroli a Linné, Systema Naturæ per regna tria naturæ*. 3 vol. Forgotten Books (1^{re} édition 1755).
- Macé, M. (2016). *Styles. Critique de nos formes de vie*. Gallimard, coll. « NRF/Essais ».
- Macé, M. (2017). Formes de vie. Une discussion entre Marielle Macé et Claire Moulène. *Palais 25*, 98-100.
- Michaux, H. (1935). *La nuit remue*. Gallimard, coll. « NRF Poésie/Gallimard ».
- Michaux, H. (1972). *La vie dans les plis*. Gallimard, coll. « NRF Poésie/Gallimard ».
- Moyen, J.F. et Thomas, P. (2007). Les stromatolithes. *Planet Terre*. <https://planet-terre.ens-lyon.fr/article/stromatolithes.xml>
- Ovide (2017). *Les métamorphoses* (M. Cosnay, Trad.). Éditions de l'Ogre.
- Pigot, P. (2015). *Le chant du Kraken*. PUF, coll. « Perspectives critiques ».
- Pinotti, A. (2016). *L'empathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain* (S. Burdet, Trad.). Vrin.
- Pontoppidan, E. (1755). *The Natural History of Norway [...]*. 1^{re} édition anglaise, A. Linde (1^{re} édition danoise 1752-1753).
- Portmann, A. (1968). Préface du livre de Theo Jahn, *La vie et ses formes*. Bordas. <https://sniadecki.wordpress.com/2017/10/05/portmann-formes/>
- Portmann, A. (2013). *La forme animale* (G. Remy, Trad.). La bibliothèque (1^{re} édition allemande : *Die Tiergestalt*, Bâle, 1948).
- Portmann, A. (1959). *Animal Camouflage* (A. J. Pomerans, Trad.). The University of Michigan Press, 1959.

- Prévost, B. (2014). Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur). Dans B. Prévost et B. Rougé (dir.), *L'adresse. XVI^e colloque du Cicada*. PUPPA, 171-180. https://www.fabula.org/atelier.php?Les_apparences_inadress%26eacute%3Bes#_edn9
- Ritter, J. W. (2005). *Fragments posthumes tirés des papiers d'un jeune physicien. Vade-mecum à l'usage des amis de la nature* (C. Maillard, Trad.). Premières Pierres.
- Souriau, E. (1990). A. Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*. Quadrige/PUF.
- Sullivan, L. (2011). *Form Follows Function. De la tour de bureaux artistiquement considérée*. B2 (1^{re} édition 1896).
- Thompson, D'A. W. (1994). *Forme et croissance*. Seuil (1^{re} édition anglaise 1917).
- Uexküll, J. von (1965). *Mondes animaux et monde humain* (P. Muller, Trad.). Denoël, coll. « Agora ».