



Fig. 1. Tomás Saraceno, *Webs of At-tent(s)ion*, 2018. Installation view at *ON AIR*,
carte blanche exhibition to Tomás Saraceno, Palais de Tokyo, Paris, 2018.
Curated by Rebecca Lamarche-Vadel. Courtesy of the artist and Esther Schipper, Berlin.
© Photography by Studio Tomás Saraceno, 2018.

Parler avec l'air

Espace muséal et cohabitation interspécifique (accidentée)

Maud Hagelstein

« On dit que la toile selon son étendue, sa forme,
sa solidité, ses leurres, sa beauté,
au tout dernier moment
tisse l'araignée qui lui est nécessaire. »
P. Quignard

1.

L'exposition *On air* de Tomás Saraceno s'inscrit dans la série des cartes blanches du Palais de Tokyo, dans la continuité de celles dédiées à Philippe Parreno en 2013, Tino Sehgal en 2016, ou Camille Henrot en 2017¹. Ces cartes blanches sont des expositions d'envergure – l'espace du Palais est entièrement réservé aux artistes invités, et il est vaste de 3000m² –, expositions monographiques qui proposent aux spectateurs des parcours immersifs dans des univers artistiques particuliers. Elles appellent une scénographie complexe qui ne se résume à aucun code muséographique classique et communément contraignant, comme ceux du *white cube* ou de la *black box*. Il y a là un lieu entier à prendre, un dispositif de répartition des œuvres à inventer, des espaces d'accueil à construire pour des expériences esthétiques singulières. On peut penser, dans le même ordre d'idée, à l'exposition Hiroshi Sugimoto en 2014, *Aujourd'hui le monde est mort* – proposée également au Palais de Tokyo et qui, à bien des égards, pourrait mériter une analyse commune.

L'exposition *On air* a rencontré un succès indéniable, un succès *de foule*; nombreux sont ceux qui s'y sont déplacés. Ce succès tient au fait que l'exposition se voulait ambitieuse, spectaculaire, ludique et participative, du fait notamment de sa configuration spatiale très travaillée. Avec *On air*, le spectateur comprend instantanément qu'il ne visitera pas une simple exposition : il pénètre dans un espace tissé de présences étrangères, un espace *commun*,

un espace de composition entre des êtres humains et non-humains. Je ne reprendrai pas ici le détail des œuvres et des installations, mais j'évoquerai au moins deux moments décisifs de la scénographie : la première salle, avec la série *Webs of At-tent(s)ion*, où se trouvent les fameuses toiles tissées par les araignées, qui s'imposent comme des sculptures naturelles tridimensionnelles éclairées par des projecteurs, et une autre salle se situant plus loin dans le parcours, répondant directement à la première, ne fût-ce que par inversion chromatique, où est installée une toile artificielle constituée de cordes de polyester et de nylon, à laquelle s'articule un système complexe de sonorisation, et dans laquelle les spectateurs sont invités à se déplacer, créant par leurs mouvements une composition sonore collective (*Algo-r(h)i(y)thms*). Dans les autres salles du Palais, on trouve de nombreuses installations sonores ou visuelles, des espaces de création ou d'imagination (les participants peuvent par exemple tenter de conceptualiser des modes de vie aériens futurs) et des documents détaillant – dans un format très scientifique et technique – les différents projets menés par Tomás Saraceno et son équipe. Ceux qui n'auraient pas eu le temps ou la patience de lire sur place l'entièreté des cartels (c'est mon cas), auront certainement perdu en informations et en compréhension, mais auront sans doute vécu néanmoins une expérience esthétique forte et troublante. J'y ai tout de même éprouvé un léger malaise, duquel j'ai choisi de partir pour ma lecture : l'exposition est bondée, elle attire, elle est dans l'air du temps (sans mauvais jeu de mot). Mais, paradoxalement, comme en sourdine, on éprouve à la fois une impression de solitude. Ce n'est pas une impression en soi désagréable : on se trouve dans le noir la plupart du temps, on ne distingue pas toujours les visages des autres spectateurs, et malgré le monde, on a l'impression de traverser

1. L'exposition *On air* de Tomás Saraceno au Palais de Tokyo, sous la direction de Rebecca Lamarche-Vadel, s'est déroulée du 16.10.2018 au 06.01.2019.

un espace un peu désolé, autonome, c'est-à-dire qui fonctionnerait ou se maintiendrait en dépit de notre présence, un espace qui ne nous semble pas *adressé*. Pour ajouter à cette impression de mise à l'écart, l'exposition, qui requiert pourtant vraiment les enfants, s'avère exigeante; sa lisibilité n'est pas évidente. On se demande par moments *qui est* et *où est* l'artiste derrière tout ça. Où est l'artiste derrière "l'exposition des araignées".

2.

Pour commencer à dessiner une lecture, je voudrais repartir de l'air en tant qu'*élément*, autour duquel tout le projet tourne. L'air est l'acteur principal et a priori *imperceptible* de l'exposition, puisque son invisibilité naturelle fait qu'il échappe généralement à nos sens, mais un acteur que Tomás Saraceno propose de réapprendre à sentir. Et si son invisibilité naturelle est constitutive, elle est en même temps de plus en plus compromise : « combien de temps faudrait-il pour que l'air, lorsqu'il est saturé de CO₂, devienne visible, pour que les ondes radios deviennent visibles² ? » On peut donc prendre le titre à la lettre, en tant qu'il annonce des jeux et des enjeux aériens. On remarquera qu'il n'y a pas de traduction du titre en français; l'équipe choisit de maintenir le titre original. Or "*On air*", en anglais, c'est à la fois *dans l'air* (au sens où l'air serait un *habitat* possible – et un milieu de déplacement privilégié, comme lorsqu'un élément se volatilise *dans l'air*), et *sur l'air* (au sens où l'air serait un *thème*, qui concentrerait les ambitions et les idées fortes du projet). Mais c'est encore, et peut-être prioritairement en anglais, *à l'antenne*, donc "sur les ondes" – et cette référence explicite au son et au média radiophonique paraît centrale. Pour quelle raison ? Le titre invite à penser l'air comme *support* ou *milieu* de communication. L'air constitue donc le milieu par lequel se transmettent les sons; il est le support de nos échanges et conversations. Mais l'intérêt du travail artistique de Tomás Saraceno semble au-delà de la facilité de cette affirmation. On pourrait presque dire : son projet n'est pas de montrer à quel point nous communiquons par l'air, dans l'air, ou en l'air (quoique), mais de chercher désespérément à nous faire parler *avec l'air*, à reconstituer un échange sensible et informatif ou communicationnel entre les humains et l'air. "Désespérément" parce qu'il y a un point de vanité dans cette ambition que j'essaierai de faire apparaître – au double sens de la vanité peut-être : croyance excessive en ses propres capacités et caractère de ce qui est illusoire ou inefficace.

L'air est central, on le sent bien, et Tomás Saraceno institue d'ailleurs, à la manière d'un théoricien de science-fiction, une nouvelle ère "géologique" (si l'on peut dire, tant elle est dégagée de la terre et de ses matières-ressources) qu'il nomme l'Aérocène³. Cette idée fut lancée officiellement à l'occasion de la COP21 à Paris en 2015, et en artiste visionnaire, Tomás Saraceno imagine depuis de nombreuses expériences et équipements typiques de cette ère nouvelle⁴. Par ces initiatives, Saraceno entend instaurer une "collaboration éthique avec l'atmosphère et l'environnement", développer un nouveau mode d'être, l'être

"aérosolaire", qui aurait la capacité de parler avec l'air, c'est-à-dire d'entrer en contact sensible avec ce que l'air nous dit (de quoi il est chargé, par où il s'abîme, comment il nous alimente ou nous atteint), pour « réajuster notre relation avec l'air⁵ ».

3.

Il y a un être vivant aérien qui tient dans l'exposition le rôle de protagoniste essentiel, au sens où son engagement dans l'exposition paraît le plus spectaculaire : l'araignée. L'araignée est un être de l'air, être qui se niche dans l'air, qui se suspend dans les airs grâce à des filaments de nylon qu'elle tire de son propre corps. Intéressée par une collaboration avec cet être aérien pour les besoins de l'exposition au Palais de Tokyo, l'équipe artistique choisit de permettre aux araignées autochtones – qui vivent sur place depuis un temps difficile à déterminer – de revenir, de se réinstaller, de redescendre, de sortir des replis, de repeupler le palais de Tokyo. On parle d'à peu près 500 araignées répertoriées sur le site. L'équipe artistique et muséale décide non seulement de ne plus les chasser, de les préserver du ménage pendant plusieurs mois, mais à la place, de leur donner des micros, de leur donner la parole (au sens propre comme au sens figuré – mais en fait surtout au sens propre).

L'araignée est un protagoniste essentiel car elle concentre à elle seule deux pistes de lecture que je voudrais envisager successivement : 1. En tant qu'elle a une *vie sensible particulière* (on pense à sa cécité partielle, ou à sa toile qui fonctionne comme un organe sensoriel externe et extensif), l'araignée indique d'autres voies pour nos propres usages des modalités sensorielles et trace la possibilité d'un élargissement de nos aptitudes sensibles. 2. En tant qu'elle est une tisseuse de toile, qu'elle fait réseau, l'araignée est l'être des raccords et des accords. Par sa toile, elle réagit très sensiblement à la présence des autres, et s'articule à eux, compose avec eux, interprétant leurs signaux vibratoires (pour les dévorer la plupart du temps). En s'appuyant sur le motif de l'araignée tisseuse, Tomás Saraceno cherche à formaliser autrement l'investissement collectif d'un espace commun, autrement dit la participation de chacun (et ce chacun est, chez lui, élargi au non-humain et au "non-vivant") à un environnement global; il cherche à rétablir par l'art les accords et les connexions entre les différents acteurs conscients d'appartenir à un même réseau, et à activer ce qu'il appelle la communication interspécifique : le fait que des araignées, des déplacements d'air, des humains, des poussières, des animaux marins, etc. se mettent à *parler ensemble*.

2. « On Air. Tomás Saraceno interviewé par Rebecca Lamarche-Vadel », *Palais*, n°28, Palais de Tokyo, 2018, p. 32.

3. *Ibid.*, pp. 28-30.

4. Voir par ex., le projet « Aerocene explorer », l'équipement en kit pour développer des activités d'observation de l'air, et l'accès *open source* aux programmes qui permettent aux citoyens intéressés de récolter les informations, de prendre collectivement des mesures de la qualité de l'air, etc.

5. « On Air. Tomás Saraceno interviewé par Rebecca Lamarche-Vadel », *op. cit.*, p. 31.

4.

Cet objectif – la prise de conscience des accords, leur reconstitution – passe par un travail sur le sensible, un travail artistique sur les modalités et les conduites sensorielles, sur les sens. Ce point m'intéresse particulièrement. À l'évidence, contrairement à ce que pourrait parfois laisser supposer une appréhension seulement cérébrale de l'art contemporain (l'art saisi en tant que ludique, élitiste, conceptuel, etc.), les pratiques artistiques d'aujourd'hui s'engagent très souvent sur la voie d'une reconsidération de nos puissances sensorielles. D'une certaine manière, elles n'ont jamais cessé de le faire. Comme le pensait Deleuze, l'art a pour fonction de *rendre sensible l'insensible* (selon les différentes modalités de la sensibilité : rendre audible l'in audible, visible l'invisible, palpable l'impalpable, etc.)⁶. Saraceno dit explicitement chercher par l'art une "extension de (s)es capacités de perception", à la hauteur de celle qu'il a vécue en Argentine grâce aux chamans : il serait parvenu à travers le son à « des mondes qui n'étaient pas accessibles auparavant⁷ ». Pleinement requis par cette expérience chamanique, Saraceno s'engage à nous faire explorer et éprouver notre rapport à l'invisible, par le biais de l'exercice des modalités sensorielles autres que la vision : essentiellement l'audition, mais aussi le sens tactile. Une large part de sa démarche pourrait être relue selon cette idée : envisager des formes contraignantes et/ou stimulantes de cécité, se mettre en situation de ne rien voir, se confronter aux choses qu'on ne voit pas, dans l'idée de conquérir une expérience enrichie, une cognition qui se rapprocherait de celle de l'araignée (elle-même frappée de cécité), une « cognition élargie allant au-delà de la centralité que peut avoir le monde visuel dans notre culture⁸ ». La plus grande part de l'exposition se passe dans l'obscurité ; on est littéralement plongé dans le noir, ce qui permet de creuser l'invisibilité jusqu'au point où elle devient consistante, de se mettre à l'épreuve de situations où l'on n'y voit rien, où l'on est aveugle, ou en tout cas aveuglé. Et quoi de plus invisible que l'air ? On ne perçoit pas, généralement en tout cas, que chaque respiration « contient plus de 25 milliards de milliards de molécules qui volent autour de nous en permanence⁹ ». Quelle solution envisage Saraceno pour rendre sensible ce qui constitue et structure l'air, notre air, celui que nous respirons ? Il opère une sorte de transfert de sensorialité, par choix ou par nécessité ; il choisit non pas de nous rendre *visible* l'air (avec ses composantes) mais de nous le rendre *audible*. Il nous dit en somme : puisque vous ne pouvez pas le voir, je vais vous le faire entendre. Dans cet esprit, l'exposition veut amplifier (jusqu'au point où elles nous deviennent sensibles) « certaines voix habituellement inaudibles » et « baisser le volume de certaines autres¹⁰ ». Saraceno tente de fabriquer, par l'entremise d'une recherche sur les sons, une sensibilité nouvelle à l'air et à ses vibrations. Il met en place une opération de "sonification", de "mise en sons" de phénomènes invisibles, ou en tout cas non perceptibles pour l'humain. Dans l'un de ses projets, *Drawing of Particular Matter(s)*, l'artiste isole un nuage de poussière, éclairé d'un faisceau lumineux projeté dans une pièce sombre. Les particules voyagent aussitôt dans l'espace, à une certaine vitesse, que des caméras enregistrent (grâce

à un programme de localisation). On les voit sans véritablement les distinguer très finement, grâce au faisceau lumineux. Les positions – et donc les mouvements – enregistrés par la caméra sont alors convertis en sons par l'entremise d'un modèle expérimental conçu avec l'équipe scientifico-artistique. Elles sont "sonifiées". Les fréquences sonores peuvent ensuite être "acheminées" vers une toile où une araignée travaille, la toile réagit aux fréquences (les toiles sont très sensibles : elles détectent n'importe quelle secousse), l'araignée produit à son tour sur sa toile des mouvements vibratoires (elle "répond" semble-t-il¹¹), eux-mêmes convertis en sons, puisqu'ils seraient sinon inaudibles pour l'oreille humaine. Il y a donc collision ou

6. Cf. le chapitre 8 du livre sur Bacon (« Peindre les forces »), où Deleuze développe l'idée que l'art a pour vocation de « capter des forces » : « La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. De même la musique s'efforce de rendre sonores des forces qui ne le sont pas » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 57). Ceci dit, le rapprochement avec Deleuze a ses limites : il ne s'agit pas, chez Deleuze, de rendre visibles des forces qui échappent à nos sens – comme s'il s'agissait de combler un défaut de perception ; il ne s'agit pas de *reproduire* ou de *rendre* des fragments du monde ou des aspects de l'expérience qui sinon resteraient imperceptibles. Les capturer revient plutôt à les faire émerger, à leur donner une réalité matérielle. « Capter l'inaudible » ne signifie pas exactement la même chose dans le cas d'un bio-acousticien qui utiliserait des microphones hypersensibles ou des boîtiers d'amplification pour enregistrer la nature et d'un musicien qui mettrait en musique "les chants de la terre" (pour reprendre le titre de la symphonie de Mahler que Deleuze appréciait tant). Je remercie Thibault De Meyer pour la lecture qu'il m'a offerte de certains problèmes repris ici.
7. « On Air. Tomás Saraceno interviewé par Rebecca Lamarche-Vadel », *op. cit.*, p. 21. Les chamans sont par définition des êtres capables de franchir les limites entre les espèces ; ils sont les médiateurs avertis de la communication interspécifique.
8. *Ibid.*, p. 21.
9. *Ibid.*, p. 10.
10. *Idem.*
11. Comment savoir si l'araignée répond ? Dans son texte « La forme d'un cri », Baptiste Morizot se heurte à la même question à propos du loup, suite à un échange de hurlements nocturnes au sud du Grand Veymont : un cri retentit, il répond en imitant, appelle à son tour, et provoque la réponse polyphonique d'un groupe de jeunes louveteaux. S'agit-il d'un "dialogue" ? Certainement pas au sens d'un partage d'informations élaborées, l'homme reste un "barbare" pour le loup. Il n'y a pas de prédication dans le chant du loup (pas de "phrases lupines") ; le chant fonctionne comme une "action". « Le chant du loup est un bouquet d'invites : le son matériel fonctionne pour chaque auditeur à la manière d'une *affordance* spécifique, il appelle une gamme d'actions possibles. Sa signification sémantique est secondaire au regard de sa signification "*performative-performance*" au sens de Barbara Cassin : ce qu'il fait sur tous ceux qui l'entendent, son "effet-monde". C'est la gamme des invites du chant qui est son sens secret, son sens animal. Avec la poésie, toute voix animale possède en partage le tissage inséparable des fonctions du langage ; la concaténation magmatique des sens et des invites ; l'expression sans détours d'un complexe d'émotions et de désirs ; la profération d'une manière de vivre inouïe et irrésistible » (Baptiste Morizot, « La forme d'un cri », *Billebaude*, n°14, « Mondes sonores », Glénat, printemps-été 2019, p. 66). Dans le même ordre d'idée, on lira aussi avec grand intérêt l'article de Bastien Gallet repris dans le même numéro et intitulé « Quelle voix dans un si petit corps. Des animaux musiciens ou le partage musical des espèces » (sur la possibilité réelle de faire de la musique avec des animaux).

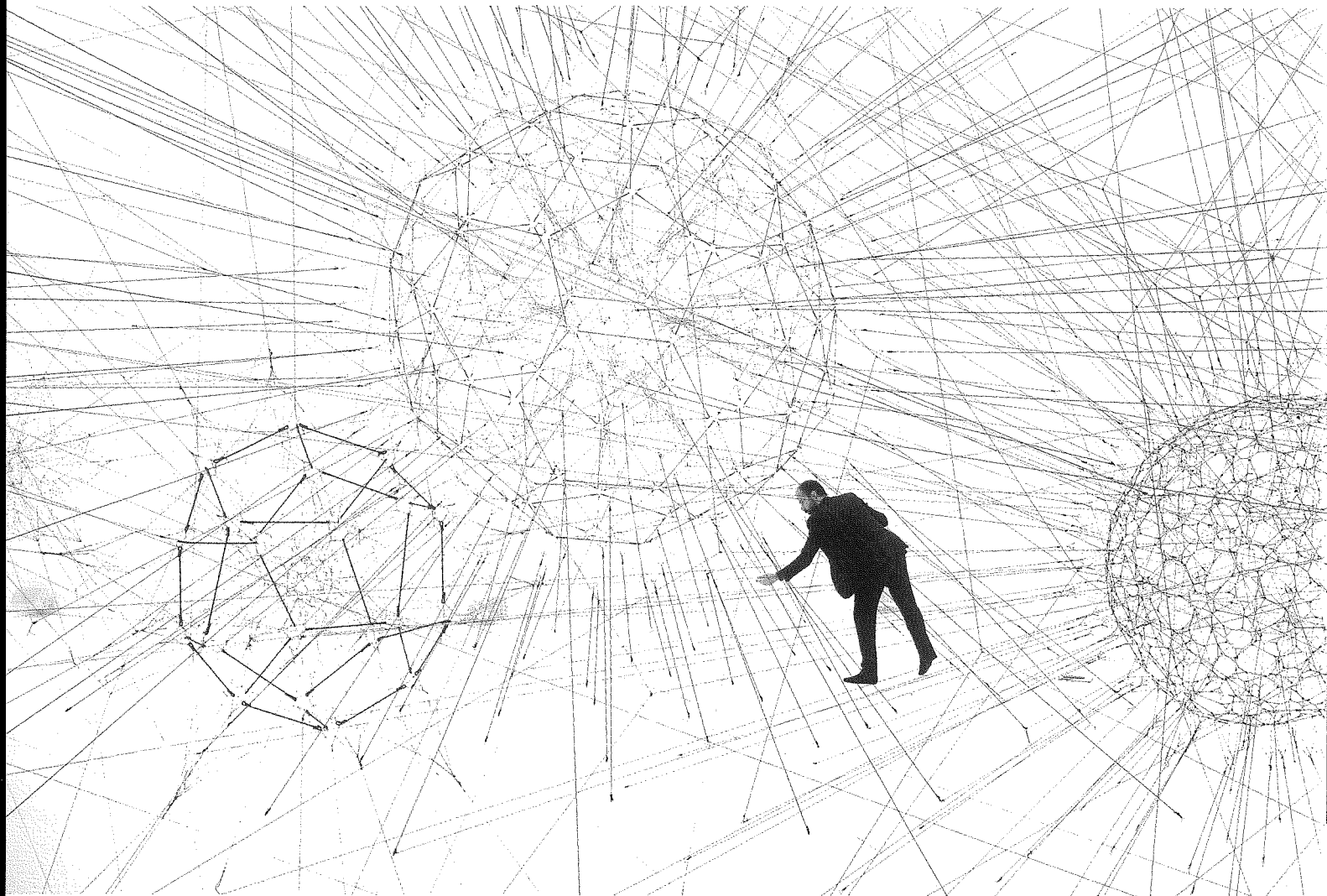


Fig. 2. Tomás Saraceno, *Algo-r(h)i(th)ms*, 2018. Installation view at *ON AIR*, carte blanche exhibition to Tomás Saraceno, Palais de Tokyo, Paris, 2018. Curated by Rebecca Lamarche-Vadel. Courtesy of the artist; Esther Schipper, Berlin; Pinksummer contemporary art, Genoa. © Photography by Studio Tomás Saraceno, 2018.

interaction entre les poussières cosmiques et les toiles arachnéennes, à quoi s'ajoute la présence des spectateurs qui, par leurs mouvements, introduisent à leur tour de nouvelles vibrations.

C'est par le travail de la sensibilité, la mise en branle inédite de la sensibilité – et par ce transfert un peu intrigant entre l'ordre du visible et l'ordre de l'audible – que l'artiste se donne les moyens de construire un nouvel imaginaire lié à l'air : il travaille à fabriquer l'imaginaire de l'aérocène, en associant à l'air des sons et des images, des impressions sensibles qui lui manquent. Il crée par là une autre façon de se rapporter à l'air, qui franchirait les limites étriquées de notre sensibilité naturelle. On devine bien l'enjeu critique de ce travail, et notamment son enjeu écologique. Nous faire *percevoir l'insensible* serait, selon l'artiste et ses complices, le moyen de prendre conscience en retour de notre impact sensible (pour le coup tout-à-fait sensible là) sur les autres vivants et sur l'environnement. Plusieurs de ses œuvres se donnent par exemple pour mission de nous faire voir ou de nous faire entendre la pollution atmosphérique (voir les impressions avec des particules fines de car-

bone, comme *W7029E10*, 2018). Développer une sensibilité plus profonde semble bien être l'enjeu écologique fondamental. L'écologie prise comme question des rapports, comme question de notre participation collective à un environnement commun, appelle un travail *par le sensible* de ces rapports. À cette écologie alternative des sens répondent aujourd'hui de nombreux projets théorico-critiques, comme celui du philosophe américain David Abram – lui-même intéressé par les pratiques chamaniques :

« La moderne humanité "civilisée" ne perçoit tout simplement pas distinctement, ou même pas du tout, la nature environnante. Les expériences qui avaient transformé l'objectif de ma recherche dans les zones rurales de l'Indonésie et du Népal m'ont enseigné que la nature non-humaine peut être perçue, vécue de manière bien plus intense et nuancée qu'on ne le reconnaît en général en Occident. Qu'est-ce qui rend possible cette sensibilité intense à la réalité extra-humaine, cette attention profonde aux autres espèces et à la terre dont témoignent tant de cultures et dont le manque au sein de la mienne laissait désormais mes sens éteints et affamés? [...] Si l'entre-accordage

des sens humains à la nature environnante qui caractérise les cultures natives est lié à un mode primordial de perception-participation, comment la civilisation occidentale s'en est-elle retrouvée soustraite? Comment, en d'autres termes, sommes-nous devenus si sourds et si aveugles à l'existence vitale d'autres espèces et au milieu animé qu'elles habitent, de telle sorte que nous pouvons aujourd'hui, sans même y penser, les vouer à la destruction¹²? »

5.

Dans l'œuvre *Algo-r(h)i(y)thms*, qui est sans doute la plus spectaculairement participative, et qui engage une scénographie monumentale, les spectateurs sont invités à jouer dans l'espace, à s'y déplacer, pour faire vibrer la toile qui "sonne" grâce à des amplificateurs de vibrations. Le sol, idéalement quand on augmente les points de contact en s'y couchant, offre une perception tactile des infrasons qui sont amplifiés : on sent donc, avant de les entendre et parfois sans les entendre, des fréquences ou des vibrations qui restent inaudibles en temps normal. L'œuvre perturbe volontairement l'optico-centrisme qui serait le propre de l'homme occidental, et le fait devenir, à une échelle dont la puissance est moindre, une araignée. Comme le suppose Tomás Saraceno, l'œuvre « détourne l'attention de l'hégémonie du visuel qui domine notre écologie sensorielle médiatisée¹³ ». Ici, l'artiste convoque des effets qu'on pourrait dire "synesthésiques" (au sens large de la synesthésie comprise comme échange et articulation des sens, des modalités sensorielles) : on peut s'allonger sur le sol, favoriser par là une expérience tactile, et permettre au corps de devenir une oreille. Le vecteur de ces échanges serait la vibration (en tant que qualité supra ou a-modale)¹⁴ : « Nous considérons la vibration comme quelque chose qui se propage entre l'ouïe, la vue, le toucher... et qui ouvre des canaux de communication et de socialisation qui transcendent les sens et les espèces¹⁵. » Il y aurait pour Saraceno (si l'on comprend bien l'enjeu de son projet) des formes de coopération, exacerbées par les pratiques artistiques, qui transcendent les frontières entre les sens, comme elles transcendent aussi les limites des espèces vers une communication *interspécifique*.

6.

En première lecture, l'ambition de Tomás Saraceno serait donc bien de favoriser les raccords et les accords entre les entités qui peuplent notre monde (on ne peut même pas dire les êtres : il inclut le non-vivant, la poussière, les éléments). Son projet serait de donner à entendre et à percevoir une large communication, une communication *interspécifique*, prenant corps dans un espace investi par les spectateurs¹⁶. On l'a dit, il n'est pas trop difficile de faire apparaître les enjeux écologiques et politiques d'un tel projet (en première couche en tout cas, celle d'une lecture qu'on pourrait appeler "œcuménique"). Dès l'entame, en réalité dans le catalogue dès l'introduction par le président du Palais de Tokyo, le concept de l'exposition se présente comme un montage artistique "d'énergies en interrelations", permettant de révéler des connexions qui sinon

resteraient invisibles, cachées. Saraceno investit pour cette raison le modèle de la *Jam session*. Ici, en traversant les espaces du Palais de Tokyo, on assisterait à une "Jam session cosmique", qui ferait sonner de concert l'ensemble des bruits et des voix d'un écosystème, qu'ils/elles soient ou non perçu(e)s naturellement par l'oreille humaine¹⁷. Les sources sonores qui intègrent l'exposition sont multiples : bruit de neutrinos (particules élémentaires), enregistrements d'espèces sous-marines par un télescope muni d'un hydrophone, captation de bruits anthropogéniques (formes de pollution sonore sous-marine) qui sont en constante augmentation dans l'univers marin (ces bruits que nous n'entendons pas, mais qui perturbent pourtant les mammifères, poissons et invertébrés peuplant la mer), enregistrement des vibrations créées par les déplacements des toiles ou des spectateurs, etc. Tomás Saraceno dit à propos de sa *Jam session cosmique* qu'il adorerait qu'elle sonne comme un "hymne post-humain"¹⁸.

12. David Abram, *Quand la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, trad. D. Demorcy et I. Stengers, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/La découverte, 2013, p. 51. Voir aussi p. 40-41 le récit de l'observation à l'entrée d'une grotte de l'activité d'une araignée-tisseuse (je remercie Jérôme Flas de m'avoir rappelé ce passage).
13. « On Air. Tomás Saraceno interviewé par Rebecca Lamarche-Vadel », *op. cit.*, p. 18.
14. Il y a plusieurs théories qui rejoignent et renforcent cette hypothèse faisant de la vibration une qualité supramodale de première importance. La plus originale me semble issue du domaine de l'olfaction : dans son livre romanesque *The Emperor of Scent*, Chandler Burr offre le récit de la création par un biophysicien italien (Luca Turin) d'une nouvelle théorie du fonctionnement de l'odorat, cherchant à comprendre comment il se fait que nous puissions distinguer par l'odorat des dizaines de milliers de molécules, et supposant que ce que nous sentons n'est pas la forme des molécules mais leur vibration. Les molécules feraient de la musique et cette musique – serait perçue par olfaction. Voir Chandler Burr, *The Emperor of Scent*, Random House, 2003.
15. « On Air. Tomás Saraceno interviewé par Rebecca Lamarche-Vadel », *op. cit.*, p. 19.
16. Ce projet – si on le prend à la lettre, disons – a un côté un peu "couru", au point qu'il finit par ne plus vouloir dire grand-chose, ou par se réduire à des intentions un peu vagues (et finalement dépolitisées). Dans son petit livre intitulé *Nos cabanes*, Marielle Macé a quelques élan du même type : « La terre se fait entendre, le parlement des vivants demande aujourd'hui à être élargi. Élargi à d'autres voix, d'autres intelligences, d'autres façons de s'y prendre pour vivre; élargi bien sûr à des modernités non occidentales ou à d'autres résistances à la modernité (et ici la pensée de l'Ouest se laisse enfin instruire par d'autres, par des "méta-physiques cannibales") ; mais élargi aussi aux bêtes, aux océans, aux pierres, qui ne parlent pas mais qui n'en pensent pas moins » (Marielle Macé, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019, p. 76-77). Il s'agirait pour Macé de reconquérir une sensibilité à l'eau, réapprendre à parler avec l'eau, à écouter l'eau, ce qu'elle peut nous dire, et comment elle « porte plainte » (79-80). Pour Macé, les poètes sont sans doute les mieux placés pour conquérir ce nouveau "parlement élargi" au non-humain, et même au non-vivant, parler avec les pierres, avec l'eau, avec l'air, etc.
17. On peut penser à ce propos au travail fascinant de Bernie Krause sur la façon dont les espèces animales se distribuent et se partagent les lignes sonores, s'accordant pour que les fréquences utilisées ne se fassent pas concurrence inutile. Cf. Bernie Krause, *Le grand orchestre animal*, trad. T. Piélat, Paris, Flammarion, 2012.
18. « On Air. Tomás Saraceno interviewé par Rebecca Lamarche-Vadel », *op. cit.*, p. 13.

7.

Ceci étant dit, on voudrait examiner les endroits par où coïncide un peu ce motif de la *Jam session cosmique*. Non pas pour prendre en défaut Tomás Saraceno, mais au contraire pour faire voir la complexité très riche de son projet. On pourrait faire valoir ici une analogie : comme les transferts entre les sens produisent inévitablement de l'étrangeté (on n'est pas sûr qu'il y ait de la continuité entre les données "traduites" d'une modalité sensorielle à l'autre – quand on sonorise un état visuel du monde, quelque chose fait écart, ou fait saut), les mises en relation des voix hétérogènes de l'univers produisent à leur tour des désaccords étranges. Ces échanges ou ces traductions – entre les sens d'une part, entre les espèces d'autre part – ne sont pas exempts de problèmes de lisibilité et de communication. Pour la *Jam Session*, on peut pressentir que la participation de chacun à l'ensemble est entravée par un non-recouvrement des systèmes de signes et des modes de sensibilité : il y a des choses qui échappent, qui débordent, qui ne se rencontrent pas exactement. Un exemple pourra le montrer, pour lequel je reprends presque intégralement dans le catalogue les notes de présentation de l'œuvre *Vitrines de recherches / Research Vitrines : Interspecies Translator* (2018).

« La projection *Interspecies Translator* utilise les enregistrements 3D en temps réel des trajectoires de diverses particules (poussière cosmique, poussière ordinaire, pollen, suie, fumée, PM 2,5...) flottant dans l'air dans l'œuvre *Particular Matter(s) : Jam Session* (2018), traitant leurs trajectoires comme un système alternatif de signes, un mode de communication alternatif induit par l'air.

Dust recognition est un livret qui réunit des signes nouveaux, issus des vibrations, que nous n'avons pas encore appris, que nous ne savons pas prononcer ni même écrire. Il s'agit de signes nouveaux, d'une tentative de créer un lien entre le langage humain et des modes de communication non-humains. Chaque particule de poussière laisse une trace qui est un signe unique, créé lors de l'interaction d'une entité avec le médium de l'air. Monoxyde de carbone, CO₂, PM 2,5 ; toutes disent des choses différentes, de différentes manières. Elles nous parlent d'elles-mêmes, de leur dérive imprévisible, et de cette façon révèlent quelque chose sur les forces et les agents qui les mettent en mouvement : une personne qui prononce un certain mot, un chien qui remue la queue, une araignée qui tisse sa toile. Il s'agit d'une conjecture sur un esperanto inventé, plus qu'humain, articulé par des motifs de déplacement de poussières engendrées par les appels, les gestes et les actes de différentes entités, un langage interspécifique déterminé par les formes récurrentes des trajectoires de poussière qu'ils remuent¹⁹. »

Que peut-on penser à partir de là ? De quel type de conversation interspécifique parle-t-on ? Comme on l'a compris, tout passe par des phénomènes de traduction entre les modalités sensorielles, qui semblent s'échanger des informations. Car pour pouvoir se parler, des entités (ou des êtres) qui n'ont pas les moyens "techniques" de se rendre sensibles les unes aux autres, basculent d'une modalité sen-

sorielle à l'autre, ou sont basculés devrait-on dire – l'artiste rendant par exemple audibles des mouvements vibratoires invisibles, et palpables des sons inaudibles. Ces traductions sont nécessaires, au vu des limites de notre perception, et même de l'absence radicale de perception dans certains cas (on entend alors ce qu'on est incapable de voir, ou on perçoit de manière tactile des infrasons que l'on est incapable d'entendre). Mais ces traductions produisent aussi de l'étrangeté. Il y a un décalage dans la structure de l'information, comme le voit très bien Saraceno quand il affirme : ces signes sont nouveaux, nous ne les avons pas appris, nous ne savons ni les dire ni les écrire encore. Non seulement ces signes sont nouveaux, mais ils sont *uniques*, ajoute-t-il. Donc non réutilisables ? Donc ce ne sont pas des signes ? Quels sont ces modes de communication alternatifs ? Qu'est-ce qu'on y sent ; qu'est-ce qu'on y comprend ?

Le travail de l'espace, de la mise en espace des spectateurs avec des entités étrangères, recouvre en apparence une entreprise artistique/muséale qui vise la reconstitution d'un réseau de solidarité entre humains et non-humains. Bien entendu, ceci semble bien correspondre aux intentions de Saraceno. Mais en même temps, on ne peut pas se contenter, je crois, de cette lecture œcuménique. Au lieu de se satisfaire de l'idée d'une participation "réconciliante" de l'humain et du non-humain à la même *Jam session cosmique* et harmonieuse, est-ce qu'on ne pourrait pas aller toucher le point où les liens se défont, où le non-humain nous dépasse, ou nous exclut, ne fût-ce que par la complexité de sa vie sensible (qu'on ne peut pleinement partager), ou par l'imperceptibilité de ces éléments dont l'échelle est si différente de l'échelle humaine (autre manière de redire les limites de notre perception) ? L'idée de Saraceno serait effectivement d'établir des conversations, fictives, fantasmées, reconstruites, facilitées par la technique, entre des voix qui sinon ne communiqueraient pas. Mais il ne suffit pas de mettre ensemble des voix qui ne communiquent pas pour qu'elles se mettent soudainement à s'accorder. Les mettre ensemble, c'est d'abord prendre le risque de laisser voir (ou de laisser entendre), et c'est ce qui fait d'ailleurs ici l'intensité de l'expérience, qu'en réalité elles ne communiquent pas. Vouloir établir une communication avec l'air, une communication dans et par l'air, c'est prendre le risque d'une communication qui reste en l'air.

8.

Dans le numéro récent de *Billebaude* consacré aux "mondes sonores", Joshua de Paiva, Ally Bishop et Roland Mühlethaler entreprennent à leur tour l'analyse de cette ambition : faire communiquer des êtres qui vivent dans des mondes sensoriels hétérogènes en créant un environnement sonore immersif commun²⁰. Mieux que qui-

19. *Ibid.*, p. 23.

20. Joshua de Paiva, Ally Bishop et Roland Mühlethaler, « Le silence de l'araignée », *Billebaude*, n°14, « Mondes sonores », Glénat, printemps-été 2019. Je remercie vivement Vinciane Despret d'avoir attiré mon attention sur ce numéro.

conque (les trois auteurs de l'article sont ou ont été chercheurs associés au Studio Tomás Saraceno), ils savent que le concept d'arachnéo-concert imaginé par l'artiste appelle une "traduction", qui requiert elle-même une médiation technique. La sonification des vibrations de la toile d'araignée opère grâce à des "capteurs piézoélectriques modifiés" qui jouent le rôle de "traducteurs interespèces". Mais ces traductions semblent accidentées d'écarts infranchissables et les chercheurs ne s'empêchent pas de considérer le caractère déceptif de l'expérience, au regard de l'enjeu communicationnel : le dialogue est frappé d'un échec répété, les araignées ne « répondent » pas vraiment à nos signaux, et on a le sentiment que « la rencontre est ratée »²¹. Peu importe. Pour convertir positivement cet échec partagé, que Saraceno ne semble effectivement pas nier ou camoufler, mais auquel il donne à mon sens la force d'un constat, les auteurs du texte relisent le projet artistique en supposant que son enjeu consiste à « créer les conditions d'une attention accordée²² » par les moyens de l'art, orientant et re-calibrant notre "qualité d'écoute", et nous portant au moins jusqu'au seuil de cette zone de passage séparant nos écosystèmes si différents. S'il est peu probable que nous puissions réellement communiquer avec des araignées, le moment de vigilance où nous sommes suspendus à leurs réponses compte pour lui-même. Tomás Saraceno « pose la question des pouvoirs de l'art pour nous rendre plus sensibles à des rencontres à venir, dans un temps où nous vivons une crise de la sensibilité au monde vivant, qui tient à la fois à une extinction de l'expérience de la nature et à un appauvrissement de nos imaginaires et de nos représentations²³ ».

9.

Je reprends alors les choses au début, à ce sentiment de solitude que j'évoquais en ouverture. Ce léger malaise, pas vraiment désagréable, juste perturbant, pourrait être lié aux problèmes de communication ou de transfert à peine évoqués. Très vite, dans l'exposition *On air*, s'est formée pour moi l'impression subjective d'un espace vidé de son chef d'orchestre, comme abandonné à lui-même (impression peut-être renforcée par le fait que je m'y suis rendue le dernier jour, en bout de course – et que le désordre y était forcément plus grand, comme l'impression qu'il s'y était passé quelque chose "en mon absence"). On ne s'y sent pas seul à proprement parler, car l'espace est bien hanté de multiples présences, mais on s'y sent seul d'une autre façon, d'une façon étrange, comme lorsqu'on est dans la maison de quelqu'un d'autre (absent ou disparu), pas vraiment à sa place, une maison inconnue, ou mal connue, comme si on était voyeur d'une scène qu'on ne partagerait pas ou qu'on ne serait pas censé partager. Dans l'entretien repris dans le numéro de la revue *Palais* consacré à l'exposition, Tomás Saraceno utilise une image onirique qui répond exactement à celle de la maison étrang(èr)e :

« Souvent, lorsque vous voyagez dans plusieurs endroits différents ou que vous ne dormez pas à la maison... vous vous réveillez et vous vous demandez... "où suis-je?" Où que vous vous trouviez, ce

que vous voyez ne vous est pas familier. Un lieu que l'on pourrait ne plus reconnaître, dans un film de science-fiction, à l'ère du réchauffement climatique... un appel au réveil, où que vous soyez. Dans l'exposition, il y a une grande salle où nous imaginons que vous entrez dans d'autres dimensions. Comme dans *Alice au pays des merveilles*... toutes les sculptures forment trois dimensions et, à travers les ombres et les reflets qu'elles projettent, vous entrez dans un autre paysage dont vous devenez partie prenante²⁴. »

L'artiste imagine et essaie de faire exister un tel espace, un espace dont nous serions partie prenante, mais qui nous ferait sentir étranger tout à la fois. Dans l'exposition *On air*, la réflexion amorcée, qui touche assez clairement à l'habitation et aux territoires partagés, serait alors en même temps une réflexion sur la dés-habitation, sur l'habitation entravée (une maison qui n'est pas la nôtre) ou sur la désoccupation²⁵. Ce qu'on découvre : un espace sur lequel on n'a pas (ou plus) de prise, en même temps qu'il nous intègre, comme le racontent les deux images évoquées plus haut. Dans cette perspective, le non-humain s'impose comme ce qui est là avant nous, ce qui habite avant nous (c'est le cas des araignées du Palais), et (hypothèse) ce qui, peut-être, nous demande et nous réclame de déshabiter les lieux, de laisser faire, d'observer les ruines de notre ère, ses délaissés.

10.

Quels seraient alors les enjeux écologiques de ce modèle plus accidenté de la cohabitation ? Non pas ceux qui rappelleraient l'harmonie des accords et qui restaureraient simplement la possibilité d'une communication interspécifique, mais ceux qui appuient sur l'endroit par où foire cette affaire. Car on s'y sent un peu seul dans cet environnement, et pas vraiment habile à communiquer, comme quand on se trouve à une soirée où l'on ne connaît personne (et qu'on est timide). *Pourquoi les accords pressentis/espérés ne s'actualisent-ils pas ?* On peut prendre ce problème par deux bouts, et y apporter soit une réponse prudente, soit

21. *Ibid.*, p. 26.

22. *Ibid.*, p. 29.

23. *Ibid.*, pp. 29-30.

24. « On Air. Tomás Saraceno interviewé par Rebecca Lamarche-Vadel », *op. cit.*, p. 34.

25. Bien entendu, il ne faudrait pas négliger que l'habitation ne se fait pas uniformément sur le mode de l'accord et du partage sans conflit. Vinciane Despret montre bien dans ses textes récents la complexité des modalités de l'habitat – l'habitat, dit-elle par exemple, est ce qui permet à un corps de « composer avec des interférences ». Cf. Vinciane Despret, « Habitats animaux », *Palais*, *op. cit.*, p. 54. Voir aussi l'entretien qui annonce un ouvrage à paraître : « Les partitions du vivant. Entretien avec Vinciane Despret par Anne de Malleray et Joshua de Paiva », *Billebaude*, *op. cit.*, p. 12 : « le son, comme les traces, les empreintes, les laissées, etc. – je pense au travail de Baptiste Morizot sur le pistage – peut nous donner le goût d'une *intimité sans proximité*. C'est-à-dire d'une manière de prendre acte de présences sans nécessairement vouloir de la relation, du voir, sans être dans une espèce de passion permanente pour le fait de voir ».

une réponse plus radicale. L'option prudente serait de dire : en se réarticulant, par l'effet d'un travail sur les sensorialités, aux entités avec lesquelles on partage l'environnement (y compris et peut-être surtout l'air), on rétablit une conversation, on recrée des liens, dont on voit du coup aussi bien la puissance que la fragilité. Il est donc normal que cette communication ait des ratés, que ces rapports soient par moments discordants. Et ce constat-là, au fond, nous invite à accorder encore davantage de soin à la communication interspécifique. On se réveille ; on reprend les choses en main. L'option radicale est toute autre. Elle s'aventure jusqu'au point où on doit oser considérer l'impossibilité devenue absolue d'une telle communication entre l'humain et ce qui l'entoure²⁶. Elle est donc déceptive et non-utopique, et sans doute n'est-elle pas exactement celle de Tomás Saraceno, bien qu'il joue avec elle : il s'en approche, il sent lui-même les points d'impossibilité de cette communication qu'il invente, il avoue à demi-mots qu'il rêve, etc. Mais cette version plus radicale engage à mon avis d'autres constats et d'autres combats. Celui-ci déjà : si l'on est si mauvais à s'accorder, incapables désormais de percevoir sensiblement et de comprendre les voix des autres, pourquoi ne pas essayer de se taire un peu, de les laisser vivre (sans nous), de perdre l'emprise, de céder la maîtrise. Accepter la destruction de ces liens plutôt que de chercher à tout prix à les restaurer – voilà une perspective qui change un peu la donne. On poserait un autre regard sur la cohabitation dans un espace commun : cohabiter serait, dans ce cas, faire sincèrement l'épreuve de l'impossibilité des rapports entre l'humain et le non-humain (et au moins de son impossibilité partielle, prenant en compte les complexités qui traversent ces rapports, si on ne veut pas aller jusqu'à penser son impossibilité tout court), et nous engagerait sur la voie d'un retrait.

11.

Je ne suis pas spécialiste d'écologie, mais il me semble que cette solution n'est pas isolée. Elle fait penser au moins aux idées développées par le jardinier-paysagiste-artiste Gilles Clément sur le Tiers-Paysage (les espaces délaissés) et sur l'art involontaire²⁷. Sa question obsédante rejoint le problème qu'on poursuit avec Saraceno : que faire dans une situation intenable (celle de l'anthropocène), où l'on ne peut à l'évidence ni continuer à exploiter la nature, ni céder au purisme qui consisterait à la mettre en réserve en constituant des îlots préservés ? Comment s'effacer, comment faire pour ne pas être trop interventionniste, que ce soit du côté de l'exploitation ou de la préservation ? Selon l'idée de Clément, la nature trouve son meilleur terrain dans ce qu'il appelle le *tiers-paysage* : sur les friches et les délaissés urbains, ces espaces semi-sauvages où l'activité humaine n'est pas inexistante mais où elle est apparemment *suspendue*. Donc des endroits qui ne sont pas ou qui ne sont plus entretenus (bordures d'autoroutes, contre-bas de chemins de fer, anciens terrains industriels abandonnés, terrils, lisières des bois, pentes trop raides, berges des rivières, etc.), et qui deviennent des refuges très recherchés pour la biodiversité botanique et entomologique. On comprend donc, même si j'analyse ici les choses bien trop

rapidement, que la richesse de ces espaces tient à ce qu'ils ont été *délaissés*.

Une deuxième idée développée par Clément, particulièrement intéressante dans ce contexte réflexif, serait celle d'*art involontaire*. Ce concept-là apporte encore de la complexité à ce qu'on essaie de penser : car une conclusion facile serait de seulement dire qu'il faut se retirer, laisser la nature à ses propres mouvements et à ses propres rythmes, la laisser récupérer de nous en quelque sorte. Mais encore une fois, on ne peut pas s'y laisser trop aller : l'homme est bien là, partie prenante, participant, pesant, occupant l'espace, produisant des effets. Toute la difficulté consisterait alors à entrevoir le moyen de se retirer autant qu'on peut, en assumant par ailleurs l'impact inévitable de nos actions sur l'espace environnemental.

L'art involontaire fait l'objet d'une pratique ou d'une conduite que l'on pourrait dire "situationniste". Dans son *Traité succinct de l'art involontaire* (1997), Clément repère, photographie et collectionne des états de l'environnement qui attirent l'œil, « pour qui veut bien regarder ». L'art involontaire serait le « résultat heureux d'une combinaison imprévue de situations ou d'objets organisés entre eux selon des règles d'harmonie dictées par le hasard²⁸ » : empilements de buches, bâches soufflées par le vent, érosion, coïncidences chromatiques, cicatrices industrielles, diverses choses laissées par les hommes et les animaux.

« Les exemples choisis ne montrent jamais les prodiges de la seule nature, la splendeur des sites sauvages pérennes et fantastiques, grandioses et touristiques. Non, il s'agit plutôt d'accidents mineurs et furtifs, à la rencontre des mondes vivants de la nature et de cette foule qui partout tente une existence : petits arrangements sans conséquence ou gestes aventureux, trace imprévue de l'homme sur terre²⁹. »

Être sensible à l'art involontaire suppose d'assumer un état du monde dont ces "accidents furtifs" sont les effets. À aucun moment il n'est question d'une nature sauvage

26. Encore une fois, il serait stéréotypé et pauvre de faire jouer trop schématiquement accord heureux contre désaccord, rencontre facilitée contre friction, car il existe des manières de s'accorder qui n'annihilent pas les tensions, la "symbiose" elle-même étant – dans le monde des vivants – une forme d'accord très disputé (de nature conflictuelle), comme le donne à penser Pascal Quignard dans son roman *Villa Amalia* : « Dans la symbiose chacun exploite irrésistiblement l'autre à proportion de ce qu'il lui rend. Si l'un, d'aventure, cherche à prendre avantage sur l'autre, il asphyxie son partenaire. Si l'autre l'affame, il meurt. La symbiose ne définit même pas un équilibre. C'est un conflit extrêmement instable – comme le temps dans le ciel de la province de Bourgogne. Seule la recherche de l'égalité jamais obtenue, impossible, venant, s'effaçant, revenant sans fin, la fait palpiter, la fait vivre » (P. Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard/Folio, 2006, p. 281).

27. J'emprunte ici quelques idées à une conférence écrite avec Antoine Janvier (« Paysage sans paysan », colloque *Agir dans la ville III. Art et politique dans l'espace urbain : du quotidien*, Mons, décembre 2017), à paraître dans un numéro futur de la revue *MethIS*.

28. Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire* (1997), Paris, Sens&Tonka&Cie, 2014, p. 13.

29. *Ibid.*, p. 14.

autonome, indifférente aux rythmes et aux urgences quotidiennes de l'homme affairé, seulement laissée à elle-même. À aucun moment il n'est question d'un homme qui serait parvenu à réduire à zéro son impact sur la nature. Clément documente un environnement d'inévitable *cohabitation*, un espace marqué par les "laissés" de l'homme, y compris et peut-être surtout ses déchets, qui sont les signes de sa production. On remarquera l'omniprésence du plastique, de la rouille, etc. dans le répertoire de Clément, qui fait écho au travail de Saraceno avec les sacs plastiques. Une "nature combinée d'artifices" que l'on peine parfois à assumer. *Il est trop tard pour effacer* et il faut faire avec – en essayant de moraliser le moins possible, de camoufler le moins possible, et de composer comme on peut. Quand il s'intéresse aux friches, aux espaces délaissés par l'homme qui deviennent terres d'accueil de la biodiversité (autrement dit au *Tiers-paysage*), Clément ne s'extasie pas sur la manière dont la nature reprend le dessus sur les sites abandonnés par l'homme (grâce à son "énergie de reconquête"), il observe en réalité l'alliage improbable et hybride entre les cycles de la nature *et* les restes persistants de la production humaine. Un alliage un peu foireux, dissonant, où chacun a manqué l'autre.

Le Tiers-Paysage et l'art involontaire sont deux concepts articulés qui montrent à la fois le retrait possible de l'homme et sa présence excessive qu'il faut bien continuer d'assumer, avec toutes les traces que cela suppose. Ils dessinent donc les contours d'une sorte de participation en demi-teinte, ou de non-participation participante, que l'exposition *On air* contribue – c'est mon hypothèse à tout le moins – à mettre en scène à sa manière et à éclairer par les expériences esthétiques qu'elle offre aux spectateurs.

Dans l'exposition conçue par Tomás Saraceno, une salle est réservée à une expérience artistique qui pourrait être relue à partir de ce concept de *non-participation participante*, ou de *participation non-participante* dans quoi le spectateur serait pris : au sol, des surfaces de papier délimitées par un cadre reçoivent le relevé sous forme d'inscription graphique des mouvements d'un Bic, lesté d'un poids et suspendu par une corde à un ballon en l'air. Les spectateurs créent des mouvements d'air, les mouvements de l'air font bouger le ballon, qui active le Bic, qui parcourt le papier. Au mur sont exposées les œuvres qui résultent de ce dispositif presque autonome – *presque* parce que les enfants soufflent sur les ballons pour augmenter leurs déplacements.

12.

Engager des déprises, déshabiter reviendrait à essayer de défaire l'anthropocène (au moins pour un temps), en toute *vanité*. Pour reprendre le problème une dernière fois et s'acheminer vers une conclusion, si la perspective de l'exposition est bien écologico-politique, quel sens peut-on donner à la mise à distance de l'humain ? Tomás Saraceno confirme notre intuition selon laquelle il s'agit de repenser "notre présence sur terre" (c'est-à-dire de la mettre en crise) : « nous ne sommes plus le centre de cette planète³⁰ »,

affirmation où l'on peut entendre « nous ne sommes pas les propriétaires de cette maison ». La mise à distance de l'humain est aussi bien la mise à distance de son exclusivité que la mise à distance de son impact – et donc, par extension, la mise à distance de l'anthropocène au profit de l'aérocène, cette nouvelle ère libérée des énergies fossiles. Qu'est-ce qu'on apprend sur l'humain dans ce contexte ? Dans son texte sur l'exposition, Bruno Latour décrit à son tour le projet de Saraceno : redessiner d'autres frontières pour l'individu, montrer que ce qui le constitue se trouve parfois hors de ses limites³¹. Assister à la disparition de l'homme (mise en scène et spatialisée dans l'exposition), ou plus précisément à la disparition de l'individu entendu comme être autocentré, délimité, comme être insulaire. Et si l'idée est bien de défaire l'individu, comme le pense Bruno Latour, c'est-à-dire de défaire son être non-lié, son individualisme, son insularité, on pourrait ajouter qu'il s'agit aussi de le montrer paumé, secondaire (et lui faire vivre de manière sensible cette secondarité). Et Tomás Saraceno commence d'ailleurs l'effort par lui-même, par son propre effacement en qualité d'artiste : non seulement parce qu'il donne en entrée toute la lumière aux araignées, mais aussi parce qu'il travaille avec des équipes complètes de scientifiques, dont on ne voit pas trop les contours, ne sachant plus qui a participé, ne voyant pas exactement ce qui est *de lui* dans ce vaste espace, troublant par-là nos réflexes de reconnaissance et d'attribution, et enfin parce qu'il laisse les spectateurs vivre et réaliser leurs propres expériences, les abandonnant presque à cet espace de jeu dont ils peuvent se saisir – je ne pense pas que ce soit seulement une manière de "partager l'autorité" avec eux : ça ressemble davantage à un abandon, comme lorsqu'il offre volontairement ses œuvres au piratage, etc. Il commence par lui-même, mais il nous invite ensuite à faire l'expérience conjointe de l'impact de notre présence *et* de notre vanité, l'expérience conjointe de notre participation inévitable *et* de notre mise à l'écart possible.

Maud Hagelstein

30. « On Air. Tomás Saraceno interviewé par Rebecca Lamarche-Vadel », *op. cit.*, p. 26.

31. Bruno Latour, « Le raccomodage du corps politique par Tomás Saraceno », *Palais, op. cit.*, p. 37.