

Avant-propos

TERESA CASTRO

PERIG PITROU

MARIE REBECCHI

Après le « tournant animal(iste) », un « tournant végétal » semble à l'œuvre dans le vaste domaine des sciences humaines, ainsi que l'univers protéiforme de l'art contemporain. À l'ère de l'Anthropocène, c'est-à-dire au moment d'une crise sans précédent des humains et de (leur place dans) la nature, le végétal et ses formes de vie si éloignées des nôtres captivent l'imagination. Soudainement, des livres sur la « vie secrète des arbres » deviennent des best-sellers, des philosophes nous invitent à penser avec les plantes et des artistes se mettent à manipuler les génomes des œillets ou des cellules d'épinard¹. Alors que l'anthropologie s'ouvre aux forêts, du côté de la biologie, l'idée que les plantes sont capables de sentir et de communiquer s'est progressivement imposée et ne fait plus froncer les sourcils des botanistes les plus conservateurs². Ces démarches si différentes font écho à une entreprise

1 | Voir l'ouvrage grand public de Peter Wohlleben, *La Vie secrète des arbres*, traduit de l'allemand par Corinne Tresca, Paris, Les Arènes, 2017, ainsi que Michael Marder, *Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York, Columbia University Press, 2013, traduction à paraître aux Presses du réel en 2020. Sur les différentes manipulations végétales du bio-art, voir le catalogue *La Fabrique du vivant. Mutations, créations*, sous la direction de Marie-Ange Brayer et Olivier Zeitoun, Orléans, Éditions HXX, 2019.

2 | Voir, entre autres, Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, traduction de l'anglais (États-Unis) de Grégory Delaplace, Paris, Zones Sensibles, 2017; Daniel Chamovitz, *La Plante et ses sens*, traduit de l'anglais par Jérémy Auriol, Paris, Buchet/Chastel, 2014; Anthony Trewavas, *Plant Behaviour and Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 2014; Jacques Tassin, *À quoi pensent les plantes?*, Paris, Odile Jacob, 2016,

plus ample consistant à questionner plusieurs fondements qui structurent la vision du monde des Modernes : le dualisme nature-culture ou l'attribution de la pensée aux seuls humains.

Le but de cet ouvrage n'est pas de dresser le panorama de ce tournant, mais d'explorer quelques puissances particulières du végétal. Il faut entendre ici le mot « puissance » au sens de possibilités, de potentialités, de forces à actualiser, voire de facultés à mettre en acte. Les multiples *puissances du végétal* expliquent l'engouement présent pour les plantes et les arbres : puissances biologiques, sinon cosmogoniques – les plantes ont rendu la vie et notre « monde » possibles grâce à la photosynthèse ; puissances anthropologiques – envisager l'intelligence ou la « pensée » des plantes revient à repenser les termes de l'exception animale, et donc humaine ; puissances formelles – la vie des plantes est, comme le suggère le philosophe Emanuele Coccia, à la suite de Goethe et d'autres botanistes, un problème esthétique, voire « cosmétique, de constante genèse et métamorphose des formes³ » ; puissances politiques – la forêt comme communauté, lieu d'alliances entre les humains et les non-humains⁴. Mobilisant différents points de vue, ce livre propose d'aborder les végétaux à partir des techniques mises en place par les humains pour les mettre en scène et en images, contribuant à rendre plus intelligible la vitalité qui les anime. C'est pourquoi *Puissance du végétal et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique* est l'aboutissement des conversations fructueuses entre chercheurs et chercheuses d'horizons distincts : l'anthropologie, les études visuelles et cinématographiques, la philosophie.

—
ou encore l'ouvrage plus controversé de Stefano Mancuso et Alessandra Viola, *L'Intelligence des plantes*, traduit de l'italien par Renaud Temperini, Paris, Albin Michel, 2018.

3 | Emanuele Coccia, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Rivages, 2016.

4 | Jean-Baptiste Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, Paris, Éd. La Découverte, 2017.

Nous souhaitons défendre une forme d'interdisciplinarité souvent louée mais, dans les faits, relativement peu pratiquée. Cette interdisciplinarité découle avant tout de l'amitié intellectuelle qui s'est d'abord nouée entre un doctorant en anthropologie (Perig Pitrou) et une jeune chercheuse en études visuelles (Teresa Castro). Lors d'une année passée au musée du quai Branly sous les auspices de l'anthropologue Anne-Christine Taylor, alors directrice du département de la recherche et de l'enseignement du musée, les occasions de discuter nos travaux respectifs étaient fréquentes. Perig Pitrou travaillait sur les dépôts cérémoniels utilisés par les Mixe de Oaxaca, une population amérindienne du Mexique, pour demander à une entité de la nature, appelée « Celui qui fait vivre », de faire pousser le maïs⁵. Par-delà la fonction d'offrande alimentaire qu'il remplit, ce dispositif rituel doit également s'interpréter – comme le suggérât alors Teresa Castro – comme un cadrage visuel traçant le programme des actions que « Celui qui fait vivre » doit réaliser. Le jeu sur la monstration dans cette interaction est d'autant plus intéressant qu'il fait écho à celui à l'œuvre dans la croissance des végétaux qu'on peut concevoir comme l'émergence de formes visibles à partir d'un développement initial caché sous terre. De son côté, la réflexion de Teresa Castro sur le « cinéma animiste » – qui, au-delà de retracer l'histoire d'une contamination de la théorie et de la critique du cinéma par la discipline anthropologique, souhaite stimuler le dialogue entre certains problèmes de l'anthropologie contemporaine et les études visuelles – est profondément redevable des suggestions de lecture de Perig Pitrou. Les activités de la Pépinière CNRS-PSL « Domestication et fabrication du vivant » et de l'équipe « Anthropologie de la vie » qu'il dirige ont été l'occasion de maintenir ininterrompu ce dialogue, notamment par le biais de l'organisation

5 | Perig Pitrou, *Le Chemin et le champ. Parcours rituel et sacrifice chez les Mixe de Oaxaca, Mexique*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2016.

d'un colloque, qui a jeté les bases de ce qui allait devenir cet ouvrage collectif.

En 2016, nous avons en effet décidé de co-organiser un colloque international consacré aux relations entre vivant, végétal et cinéma, avec Marie Rebecchi, spécialiste des cinémas d'avant-garde. Intitulé *Puissances du végétal. Cinéma animiste et anthropologie de la vie*, il s'est déroulé à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, réunissant une vingtaine de chercheurs et artistes. Les riches échanges, y compris avec un public généreux, venu nombreux à ce rendez-vous, ont nourri notre réflexion et enrichi considérablement le présent ouvrage. Nous tenons à remercier les institutions suivantes qui ont permis l'organisation de ce colloque et la réussite de ce projet éditorial : l'École des hautes études en sciences sociales, le Centre national de la recherche scientifique, l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, l'université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle et l'Institut national d'histoire de l'art.

Enfin, nous remercions chaleureusement José Albergaria, qui a conçu la couverture de cet ouvrage.

LA VITALITÉ DU VÉGÉTAL RÉVÉLÉE PAR LA TECHNIQUE

PERIG PITROU

Des ignames décorées, des glycines en fleur, de l'herbe photographique, des herbiers-cinématographiques, des cyanotypes, des plantes qui dansent, des filles-fleurs, un jardin planétaire : tels sont quelques-uns des objets que l'on rencontrera dans ce livre qui donne à voir un ensemble hétéroclite de situations dans lesquelles des végétaux sont mis en lumière, ou participent à la création de formes et de couleurs. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, ces études de cas rendent hommage à la puissance visuelle des végétaux – et de leurs reproductions sur différents supports. L'objectif n'est toutefois pas de réaliser un recueil thématique d'illustrations attrayantes ou de constituer une sorte d'herbier amateur rassemblant des spécimens étonnants : il est de réfléchir à la manière dont les images aident les humains à mieux comprendre ce qu'est la vie. En m'appuyant sur ce socle anthropologique, j'esquisserai quelques pistes comparatistes à partir desquelles relier les textes réunis. En dépit des différences concernant les approches méthodologiques (ethnologie, histoire des techniques, philosophie, *Visual Studies*), des types d'images (*display* rituel, photographie, cinéma, etc.) et des sociétés étudiées (Japon, Papouasie-Nouvelle-Guinée, Europe de l'entre-deux-guerres, Amérique du Nord), je formulerai quelques problématiques transversales qui attestent de la fécondité du croisement entre l'anthropologie de la vie et l'anthropologie de l'image.

J'explique tout d'abord comment les techniques, en particulier les *techniques de cadrage*, participent à la mise en scène et à la mise en image des végétaux. Puis, dans la mesure où les images des végétaux – et les végétaux comme images – laissent entrevoir des conceptions

de la vie qui prévalent chez ceux qui les produisent, j'analyse la notion d'*animisme*, afin de scruter la diversité des manières d'envisager la vitalité des végétaux. L'enjeu est de réfléchir à l'émergence de *nouvelles écologies* produites par les objets techniques qui, à la manière des organismes, ne cessent d'instaurer des réseaux de relations entre les êtres, humains et non humains, vivants et non vivants. En portant attention sur ces points de comparaison – techniques de cadrage, inférences animistes, systèmes de relations – je propose de faire dialoguer les contributions de notre volume, en montrant comment les théories de la vie et les conceptions de l'image s'éclairent mutuellement. Avant d'en apporter la démonstration, je commencerai par rappeler les hypothèses principales de mon projet d'anthropologie de la vie, d'où émerge ma réflexion sur l'image¹.

MISE EN VALEUR DES QUALITÉS SENSIBLES ET DES DISPOSITIFS TECHNIQUES DE CADRAGE

Les végétaux n'ont pas toujours été considérés comme des êtres aussi vivants que les animaux. Même si leur croissance est un phénomène qui ne laisse pas de fasciner, la lenteur de leurs mouvements, souvent imperceptibles à l'œil nu, ne donne pas immédiatement à voir ce dont ces êtres sont capables, pour se nourrir en transformant la lumière, se reproduire, pour s'adapter à des milieux très divers en les modifiant. Cette lenteur n'est pas sans avantage car elle permet de développer des savoirs sur les processus vitaux à l'œuvre chez les *life forms*² qui composent le règne végétal : les arbres, les plantes, les buissons ou l'herbe. Avec les activités de collecte, l'agriculture et l'horticulture sont les domaines où les

1 | Perig Pitrou, «Figuration des processus vitaux et co-activité dans la Sierra Mixte de Oaxaca (Mexique)», *L'Homme*, n° 202, 2012, p. 77-112.

2 | Brent Berlin, *Ethnobiological Classification: Principles of Categorization of Plants and Animals in Traditional Societies*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

connaissances pratiques sur cette singulière vitalité se consolident après des siècles d'observation et d'expérimentation. De sorte que les relations aux végétaux se révèlent cruciales pour enquêter sur l'élaboration de ce que j'appelle des « théories de la vie³ ». Dans toutes les sociétés, les humains perçoivent, dans leurs corps et celui des êtres vivants non humains, des processus vitaux : croissance, naissance, reproduction, régénération, mort – pour ne mentionner que quelques exemples. Ces processus et leurs effets sont souvent très manifestes et retiennent l'attention. Mais les causes qui les produisent demeurent soustraites au regard, parce qu'elles sont celées dans le cœur de la matière organique ou disséminées dans de complexes réseaux écologiques et dans le temps long de l'évolution. Les humains construisent donc des systèmes d'explications – des « théories de la vie » – pour se rendre intelligible le fonctionnement des êtres vivants, le prévoir, voire chercher à le contrôler.

Dans le cadre d'un projet d'anthropologie de la vie⁴, je propose un modèle d'analyse comparatiste pour étudier les variations, dans le temps et dans l'espace, des théories de la vie, en relation avec l'activité technique des sociétés humaines, occidentales et non occidentales, traditionnelles et non traditionnelles⁵. En parlant de « théorie », il n'est pas fait référence à l'idée aristotélicienne d'une « contemplation » (*teôria*)

3 | Perig Pitrou, « Vie et mort en Mésoamérique », *L'Homme*, n° 226, 2018, p. 153-168.

4 | Perig Pitrou, Johannes Neurath et Maria del Carmen Valverde Valdés (éd.), *La noción de vida en Mesoamérica*, Mexico, CEMCA, IIFL, UNAM, 2011. Perig Pitrou, « La vie, un objet pour l'anthropologie? Options méthodologiques et problèmes épistémologiques », *L'Homme*, n° 212, 2014, p. 159-189. Perig Pitrou, « Life Form and Form of Life Within an Agentive Configuration: a Birth Ritual among the Mixe of Oaxaca, Mexico », *Current Anthropology*, vol. 58, n° 7, 2017, p. 360-380.

5 | Perig Pitrou, « Life as a Making », *Natureculture*, n° 4, 2017, p. 1-37. Perig Pitrou, Ludovic Coupaye et Fabien Provost (éd.), *Des êtres vivants et des artefacts. L'imbrication des processus vitaux et des processus techniques*, Paris, Les actes de colloque du musée du quai Branly (<https://actesbranly.revues.org/647>), 2016.

de vérités éternelles; je désigne plutôt des savoirs enchâssés dans des pratiques que les humains découvrent à mesure qu'ils inventent des «techniques du vivant». La prise en compte de l'activité technique s'avère en effet indispensable à la compréhension de ces connaissances. Soit pour examiner les interactions avec des êtres vivants dans des domaines tels que la médecine, l'élevage, l'horticulture, etc.; soit pour étudier les analogies technicistes employées pour se représenter le fonctionnement des êtres vivants: le corps comme une machine, le cœur comme une pompe, la digestion comme une coction, etc. À un autre niveau, il convient de saisir comment les techniques du vivant sont déterminées par des formes d'organisation sociale qui les orientent selon des critères variés – économiques, légaux, moraux, voire esthétiques – plus ou moins objectivés dans ce que j'appelle des «institutions du vivant». Par ce moyen, les techniques se stabilisent sur un territoire et lors de transmissions intergénérationnelles.

Des pratiques très anciennes, telles que l'élevage sélectif, les greffes végétales ou les jardins d'agrément, qui interviennent sur la couleur, la taille ou la forme de certains organismes, répondent ainsi à des motivations esthétiques. De nos jours, le bioart constitue un champ pour mener de telles expérimentations, notamment avec le végétal – par exemple: l'*Iris Projet* de Georges Gessert, *Edunia* d'Eduardo Kac, *One-Tree* de Natalie Jeremijenko. Même si ce mouvement dans l'histoire de l'art⁶ introduit des nouvelles relations aux vivants, il se révèle sans doute plus fécond d'insister sur la continuité existant entre pratiques contemporaines et pratiques traditionnelles; comme Georges Gessert le déclare: «*In the light of biotech art, many domesticates can be understood as bio folk art*»⁷. Je m'appuie sur ce socle anthropologique constitué

6 | Eduardo Kac (éd.), *Signs of Life: Bioart and Beyond*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007.

7 | George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, Cambridge (MA), MIT Press, 2010, p. XX.

par les motivations esthétiques qui président à la mobilisation de techniques du vivant pour appréhender le nouveau regard sur le végétal – et les théories de la vie afférentes – produit par les techniques modernes de reproduction de l'image telles que la photographie et le cinéma. En partant du principe que, dans les sociétés traditionnelles comme dans les sociétés modernes, l'activité technique intervient comme une médiation fondamentale dans les relations aux vivants, j'explore comment la connaissance de la vie des végétaux dépend de l'influence de dispositifs techniques qui génèrent une combinaison de plaisir sensible, de stimulation intellectuelle et d'un jeu de l'imagination. Par leurs actions, les humains introduisent des variations dans les formes et les couleurs.

Sans affirmer l'universalité des jugements esthétiques, ni postuler l'existence d'un domaine d'activité séparé, tel que l'«art occidental», qui viserait à les susciter, il semble possible de reconnaître, sous diverses latitudes, des interactions avec les végétaux ne relevant pas seulement de raisons utilitaires. Les cérémonies lors desquelles les Abelam de Papouasie-Nouvelle-Guinée admirent leurs ignames peintes et ornées (Coupaye, ce volume⁸), l'importance attribuée à la floraison des arbres au Japon (Letouzey, ce volume), l'utilisation de pousses rituelles pour accompagner le renouveau de la nature dans le bassin méditerranéen⁹: autant d'exemples où les végétaux sont mis en scène pour être regardés avec attention. Dans ces contextes peut se lire le projet, plus ou moins explicite, de mettre en valeur la croissance de beaux spécimens et de fabriquer des écosystèmes – parfois miniaturisés – où l'ordre et la

8 | Ludovic Coupaye, *Growing Artefacts, Displaying Relationships: Yams, Art and Technology Amongst the Nyamikum Abelam of Papua New Guinea*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2013.

9 | Salvatore D'Onofrio, *Le Matin des dieux. Du Norouz persan aux Pâques chrétiennes*, Paris, Mimesis, 2018.

symétrie produisent un contentement. Par-delà la satisfaction ressentie, c'est une manière de vivre en commun qui s'établit par l'intermédiaire des végétaux. La puissance du végétal devient le centre d'attention pour un groupe, un objet d'orgueil et de fierté – un « emblème¹⁰ » – autour duquel se façonnent les identités individuelles et collectives. Cette puissance peut s'entendre en deux sens.

La puissance renvoie d'abord au pouvoir propre des organismes à croître et à se reproduire, à faire apparaître des formes et des couleurs, à créer des odeurs, à habiter et à transformer des lieux en y imprimant une marque – parfois fugace – propre à chaque espèce. Mais, au moins aussi important, est ce qui est *en puissance* – avant de devenir *en acte* – au cœur des végétaux. En ce sens sont visés les potentiels de vie ouverts à chaque instant pour un organisme, les innombrables pistes de développements individuels et collectifs susceptibles d'être empruntées selon le milieu, les conditions atmosphériques, les interactions avec d'autres organismes – en particulier avec les humains qui ont inventé une multitude de techniques pour transformer les qualités sensibles de ces êtres vivants. De sorte que le spectacle offert par la vitalité des végétaux résulte d'un équilibre entre le pouvoir de ces derniers à produire une riche palette d'expériences sensorielles et l'incertitude qui entoure le déroulement des processus vitaux, qui risquent toujours d'aboutir à des résultats non prévus, voire tout simplement d'échouer. C'est là qu'apparaissent des zones de contact entre l'agentivité humaine et non humaine qui sont propices à l'admiration : la fascination devant la vitalité des végétaux est liée au plaisir ressenti en exerçant une influence dessus.

Quels que soient les végétaux impliqués dans cette coordination d'agentivités, il est notable qu'elle repose sur une opération de cadrage qui oriente le regard de l'observateur. De tels procédés se rencontrent

10 | Émilie Letouzey, *Petits arrangements avec le vivant. Relations contrariées aux plantes horticoles dans la région d'Osaka*, université Toulouse-Jean Jaurès, thèse de doctorat, 2019.

de manière privilégiée dans les sociétés paysagères ou proto-paysagères, dans le sens qu'Alain Roger¹¹ donne à ce terme pour désigner les groupes humains délimitant des portions de territoires *in situ* et *in visu* afin de mieux les admirer. En tout état de cause, le fait de délimiter des cadres pour mettre en relief les caractéristiques des végétaux constitue un autre angle comparatiste à partir duquel établir des ponts entre les textes réunis dans notre volume. On peut envisager les rites traditionnels qui exposent au regard la puissance de végétaux comme des formes de proto-cinéma ou de proto-photographie, dans lesquelles les végétaux sont eux-mêmes les médiums sur lesquels les qualités sensibles admirées éclosent. Certes, les dispositifs modernes de reproduction de l'image ont progressivement introduit une pellicule entre les êtres vivants et leur représentation. Il n'en demeure pas moins que cette dernière repose sur des actions techniques de cadrage qui organisent la rencontre entre la lumière et les qualités visuelles du vivant.

Cette option théorique, qui reconnaît le rôle crucial et complexe de l'activité technique dans la production et la perception de signes, semble préférable à l'approche biosémiotique pour mener une recherche sur la diversité des théories de la vie et des formes d'organisation sociale au sein desquelles elles émergent. Le projet défendu par Eduardo Kohn dans *How Forests Think*¹² ne rend guère compte du fonctionnement effectif des organismes vivants. Partant du constat que les êtres vivants, en tant qu'ils sont percevants et perçus, sont continuellement transformés par leurs interactions avec d'autres êtres vivants, E. Kohn affirme de manière très originale que « la vie est un processus

11 | Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

12 | Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2013 [*Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, traduction de l'anglais (États-Unis) de Grégory Delaplace, Paris, Zones Sensibles, 2017].

sémiotique» (*life is a sign process*). La capacité de camouflage de certains organismes est présentée comme un exemple de la répercussion des habitudes individuelles à l'échelle des populations: conformément aux lois de l'évolution, dans un univers de prédation, les spécimens les moins détectables ont plus de chance de se reproduire et de survivre. Toutefois, repérer des dynamiques sémiotiques dans la communication entre *des êtres vivants* n'autorise pas à affirmer qu'un phénomène aussi complexe que *la vie* soit intégralement réductible à un processus sémiotique. Le fait que les signes, émis et reçus, jouent un rôle dans le monde vivant est indéniable: cela ne veut pourtant pas dire que tous les processus vitaux (croissance, reproduction, sénescence, etc.) soient orientés par une sorte de conatus généralisé qui pousserait les êtres vivants à communiquer. Les effets des températures, de la pesanteur, de l'oxygène ou de la lumière sur les processus vitaux sont aussi fondamentaux pour comprendre la vie, sans qu'il soit possible de les expliquer par une communication interspécies.

Cette conception très idéelle de la vie des forêts est d'autant moins probante qu'elle n'explique pas l'émergence des institutions humaines, en particulier le fait que de nombreuses sociétés construisent des conditions spéciales pour savourer les signes émis par les êtres vivants. Dans un chapitre consacré à la morphogenèse, E. Kohn imagine certes comment des phénomènes sociaux, en l'occurrence l'exploitation du caoutchouc en Amazonie, se développent dans la continuité des phénomènes physiques (tourbillons dans les rivières) et biologiques (dissémination des caoutchoutiers dans la forêt). Mais, par comparaison avec un tel récit qui scrute la manifestation d'un isomorphisme à plusieurs échelles, il s'avère plus rigoureux, et plus fécond, de réfléchir à la manière dont les innovations techniques font émerger de nouvelles configurations et de nouvelles potentialités dans le vivant. En adoptant cette perspective, qui inspecte les modalités d'imbrication de plusieurs processus – vitaux, sémiotiques *et* techniques –, je formulerai quelques remarques sur les contributions de notre livre.

LES VÉGÉTAUX COMME MÉDIUMS : SPECTACLE, SUBSTANCE, EMPREINTE, FORME

Le texte de Ludovic Coupaye est presque un cas d'école pour étudier comment un groupe humain, en l'occurrence les Abelam de Papouasie-Nouvelle-Guinée, délimitent un cadre rituel pour mettre les végétaux en spectacle. Durant la période des récoltes, des cérémonies publiques sont organisées pour exposer des grandes ignames ornées sur les places centrales des villages. En demandant aux experts de la région – eux-mêmes jardiniers – d'évaluer ces objets hybrides, les habitants font davantage qu'admirer la beauté des cultivars: ils exposent les qualités que le travail conjoint des humains et des entités de la nature a permis d'incorporer dans ces végétaux. En restituant les chaînes opératoires où s'imbriquent processus vitaux et processus techniques, agentivités humaine et non humaine, L. Coupaye rend sensible un subtil jeu de variations sur les couleurs et les formes. Les ignames étant des clones, chaque individu sur lequel s'exerce le savoir-faire des jardiniers devient un champ d'expérimentation où diverses potentialités sensibles se réalisent. La participation des non-humains à cette réussite implique des inférences animistes, parce que des paroles sont adressées aux ignames pour qu'elles poussent mieux et parce que des prières sollicitent des entités de la nature afin qu'elles assurent des conditions favorables à ces processus vitaux. Comme le formule clairement le titre de la monographie d'où sont extraits les résultats présentés – *Growing Artefacts* –, ces cérémonies publiques constituent un point de jonction entre deux dynamiques: les «qualisignes» des ignames sont autant une composition à regarder que des indices renvoyant à un entrelacs d'agentivités coordonnées durant le cycle agricole. Par conséquent, les ornements disposés sur les ignames illustrent moins le pouvoir des humains à imprimer leur marque sur des végétaux que leur capacité à établir une coordination avec les processus vitaux à l'œuvre chez ces derniers.

L'enquête d'Émilie Letouzey parmi une association d'horticulteurs de la baie d'Osaka au Japon met également en évidence un subtil

enchâssement entre nature et culture obtenu par le biais de l'imbrication de processus techniques et de processus vitaux. Contrairement aux fameux cerisiers qui ne manquent jamais de fleurir au printemps, la floraison des glycines se révèle plus aléatoire. Pour l'accompagner, une intense activité technique est mobilisée par les membres de l'association pour prévoir quand ce spectacle sera contemplé de la meilleure manière – les médias locaux diffusant même des informations concernant le degré de floraison. Lorsque ce moment du cycle reproductif des glycines est contrarié, les jardiniers experts cherchent des solutions pour rétablir le cours normal du cycle de ces végétaux. Tailler, hybrider, voire mettre les plants en état de choc pour les faire réagir, sont des options qui s'offrent à ces infatigables expérimentateurs dont le savoir-faire s'appuie sur la tradition et sur leur expérience personnelle. À l'arrivée, le plaisir contemplatif dépend autant de l'observation des mouvements de la nature se déployant dans les rues de la ville que des pouvoirs de l'artifice. Dans ce contexte, les théories de la vie impliquent au moins deux composantes. D'une part, une conception animiste japonaise attribue des états intérieurs à certains êtres non-humains – êtres vivants ou artefacts, et, dans ce cas, végétaux. D'autre part, on se trouve face à une conception de la vie comme fabrication – ou, à tout le moins, comme coordination d'agentivités – qui se décrypte dans les processus où les humains s'attachent à « faire faire » certaines actions aux végétaux.

On pourrait sans peine multiplier les exemples de techniques du vivant appliquées aux végétaux afin de produire des objets où s'hybrident de la sorte des éléments autant que des processus selon des motivations irréductibles à des finalités strictement utilitaires. Soulignons que, dans les deux cas précédents, l'exposition des végétaux ne repose pas sur une logique de la représentation où l'image rendrait visibles certains aspects du réel en les dupliquant. Au contraire, par l'intermédiaire de techniques d'intervention sur le vivant, les

végétaux deviennent eux-mêmes les matériaux sur lesquels l'action fait apparaître une composition visuelle; les organismes assurent une fonction d'interface entre la lumière, les mouvements vitaux et le regard des spectateurs.

Dans cette perspective, il est remarquable que les premières expérimentations dans le domaine de la photographie utilisent des végétaux pour capter la lumière. Avant que les végétaux ne deviennent des motifs, leurs qualités matérielles ont servi de champ d'exploration. Luce Lebart propose un très stimulant aperçu de la soif d'expérimentation des premiers inventeurs à la recherche des moyens de capter la lumière et fixer des formes sur des supports. Divers protocoles techniques sont testés pour faire converger des dynamiques chimiques, biologiques et physiques. Dans un premier temps, les opérations techniques visent à tirer parti des processus naturels comme la photosynthèse qui transforme la lumière en nutriments ou l'électricité visible dans les marques laissées par la foudre sur les corps – par exemple des moutons foudroyés. La photosensibilité de la surface conduit à utiliser des feuilles comme des plaques photographiques ou à appliquer des pochoirs sur la peau de fruits pour faire apparaître des images. En cherchant à déterminer les principes actifs à l'œuvre dans ces transformations produites par la lumière, divers concentrés – des jus de fleurs, plantes, et légumes – sont élaborés pour conserver la quintessence d'une opération quasi-alchimique. Philippe Dubois s'intéresse également à ces procédés où la « fleur-matière » sert de support à la fabrication des images dans des techniques telles que l'anthotype – dont parle aussi L. Lebart –, les films-herbiers et les « fleurs moisissures ».

Avec le passage du végétal comme surface d'impression au végétal comme produit révélateur, l'intention est de produire des images plus ou moins détachables, plus ou moins éloignées du processus vital qui préside à leur apparition. Les procédés tels que l'anthotype dans lesquels l'émulsion est « entièrement *de nature végétale* » établissent une

« liaison *substantielle* » entre les plantes et les images, écrit P. Dubois¹³. Dans le même temps, l'application de produits photosensibles sur des supports rend possibles des opérations de déliaison entre l'objet représenté et sa représentation, à mesure que l'on s'éloigne de la logique de l'empreinte. Cela n'empêche pas que, de manière rémanente dans l'histoire de la photographie, des expérimentateurs-artistes désirent restaurer une sorte de lien originaire. Les « herbiers cinématographiques », analysés par P. Dubois, dont la pellicule est composée par des végétaux ou les photographies sur pelouse des Ackroyd, évoquées par L. Lebart, fournissent des exemples de cette fascination pour une saisie directe de la lumière.

Entre ces deux pôles – le végétal comme support et comme principe actif –, les empreintes végétales d'Anna Atkins constituent un moyen terme. Comme le rappelle Roberta Agnese, les dessins photogéniques et les cyanotypes utilisent des substances photosensibles d'origine végétale pour réaliser, sans l'intervention d'un appareil photographique, le décalque d'une forme naturelle sur un support. Même si ce procédé ne donne pas accès à tous les aspects d'un organisme, comme sa structure interne, la ressemblance entre le végétal et son empreinte, en particulier pour ce qui concerne sa taille, justifie l'intérêt qui l'entoure. Par-delà le plaisir produit par cette fidélité « objective » – toujours, ne l'oublions pas, fruit d'une construction¹⁴ – au modèle, un effet proprement esthétique est provoqué par ces tirages qui font, au sein d'un cadre, apparaître un nouvel ordre visuel. Littéralement, les formes émergent d'un substrat matériel chimique ; mais, sur un autre plan, le bleu de Prusse où sont plongées les algues d'Atkins produit un

13 | Philippe Dubois, « Fleurs de pellicule », p. 182.

14 | Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007 [*Objectivité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Dijon, Les presses du réel, 2012].

effet plus métaphorique : comme si l'artiste parvenait à replacer une forme vivante dans un milieu océanique. Se dessine alors la possibilité de rendre sensibles des caractéristiques de la vie – notamment l'immersion des organismes dans leurs milieux –, grâce à la production d'images. Les processus techniques font alors plus que d'intervenir sur les biomatériaux : ils créent une dimension supplémentaire qui change le regard sur les végétaux et élabore de nouvelles manières de penser la vitalité qui les parcourt. En réfléchissant au jeu entre l'effet d'objectivité obtenu par les techniques modernes de production et de projection des images et leurs effets poétiques, l'émergence d'un nouveau régime visuel participe à une reformulation des théories de la vie.

ANIMISME(S) : DE LA PERCEPTION DU MOUVEMENT À LA RECONNAISSANCE DE L'INTÉRIORITÉ

De nos jours, comme à la période des grandes découvertes scientifiques au XIX^e siècle, l'innovation technique redéfinit ce que sont les images, ainsi que leur capacité à révéler des aspects méconnus de la vitalité des végétaux. En dépit du caractère inédit des images produites aux XIX^e et XX^e siècles – à l'âge de leur « reproduction technique » ou mécanisée¹⁵ –, et des bouleversements qu'elles provoquent sur l'imaginaire du monde moderne, il est remarquable qu'elles aient pu générer des inférences similaires à celles rencontrées par les ethnologues dans les sociétés non modernes. Même si des techniques visuelles telles que la photographie et le cinéma surgissent au sein de l'ontologie naturaliste de l'Occident – pour reprendre la catégorisation de Philippe Descola¹⁶ – qui est orientée par un idéal d'objectivité, elles n'en continuent

15 | Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013.

16 | Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

pas moins d'activer un schème d'identification animiste. Cette tension est bien analysée par Teresa Castro :

Le cinéma est le fruit de la modernité scientifique et technologique, de la civilisation technicienne, le fer de lance de l'objectivité mécanique, un nouveau moyen permettant à l'Homme d'exercer son pouvoir sur le monde. Et pourtant. Même sur le terrain utilitaire du cinéma scientifique, qui illustre le mieux ces ambitions, les images de cinéma ne cessent d'éveiller d'autres manières de voir. Au lieu de désenchanter, le cinéma ré-enchanté le monde¹⁷.

La tension entre les régimes ontologiques et l'ambivalence propre à l'image invite à sonder les théories de la vie générées par ce nouveau regard pour réfléchir aux liens entre la vitalité des végétaux et leur visibilité. Cette réflexion épistémologique, autant qu'esthétique, s'engage autour de la notion d'animisme.

Il ne saurait être question de revenir sur l'abondante littérature suscitée par les phénomènes associés à l'animisme, depuis les textes princeps d'Edward B. Tylor, jusqu'aux reformulations les plus contemporaines par des anthropologues tels que Philippe Descola, Istvan Praet, Anne-Christine Taylor, Eduardo Viveiros de Castro ou Rane Willerslev¹⁸. Cette notion était presque tombée en désuétude car, du fait

17 | Teresa Castro, « À l'écran, le végétal s'anime. Cinéma, animisme et sentience des plantes », p. 44.

18 | Edward B. Tylor, *La Civilisation primitive* [1871], Paris, C. Reinwald et C^e, 1876. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit.; Istvan Praet, *Animism and the Question of Life*, New York, Abingdon, Routledge, 2013; Anne-Christine Taylor et Eduardo Viveiros de Castro, *Un corps fait de regards* in *Qu'est-ce qu'un corps*, p. 148-199, 2006, Musée du quai Branly. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit du portugais (Brésil) par Oiara Bonilla, Paris, 2009; Rane Willerslev, *Soul Hunters: Hunting, Animism, and Personhood among*

de son lien avec l'idée de « mentalité primitive¹⁹ », elle véhiculait un évolutionnisme implicite. Mais, de nos jours, elle est tellement revalorisée dans les discours contemporains que le monde de l'art s'en est emparé comme le symbole désignant de nouvelles manières de penser et de mettre en scène les relations avec les non-humains, qu'il s'agisse des êtres vivants (animaux, végétaux) ou des artefacts. La notion d'animisme est devenue le marqueur d'une nouvelle modernité, consciente des désastres provoqués par la crise écologique et soucieuse d'instaurer un rapport plus harmonieux avec le monde vivant. Un regard historique invite toutefois à relativiser cette nouveauté. Car il ne faut pas oublier que, même si c'était en un sens très différent, la notion d'animisme a déjà servi – chez Eisenstein par exemple – pour caractériser les effets produits par les images cinématographiques durant la période de l'entre-deux-guerres.

Il revient à Teresa Castro d'avoir identifié que des problématiques essentielles – pour l'anthropologie de la vie comme pour les *Visual Studies* – se sont formulées à cette période historique. Sans reprendre le détail de sa démonstration, j'apporterai des éléments de clarification concernant la notion d'animisme, employée par plusieurs auteurs de notre livre; son emploi dans des contextes variés conduit en effet ce concept à perdre en intention ce qu'il gagne en extension, y compris dans les travaux anthropologiques. L'animisme s'entend en plusieurs sens qu'il faut distinguer selon les ordres de faits auxquels ils correspondent, et les aspects de la vitalité des végétaux qui sont éclairés. Dans *Faces in the Clouds*²⁰, Stewart Guthrie invite à ne pas

—
the Siberian Yukaghirs, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2007. Voir aussi l'anthologie de Graham Harvey, *The Handbook of Contemporary Animism*, New York, Abingdon, Routledge, 2014.

19 | Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922.

20 | Stewart Guthrie, *Faces in the Clouds: a New Theory of Religion*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 62: « *Animating (attributing life to the nonliving) or anthropomorphizing (attributing human characteristics to the nonhuman).* »

confondre le fait de considérer vivant un être qui ne l'est pas, soit l'animisme, et celui d'attribuer un esprit à un non-humain, soit l'anthropomorphisme. Pour ma part, les contributions de notre volume m'incitent à distinguer trois phénomènes, irréductibles les uns aux autres – même s'ils peuvent être complémentaires –, désignés par l'animisme : la présence d'un *mouvement* chez un être apparemment immobile, la manifestation d'une *intérieurité* chez un non-humain et, enfin, la capacité de certains non-humains à être insérés dans des *relations*, notamment sociales. Ces manières d'être animé sont révélées chez les végétaux par diverses expérimentations techniques et visuelles.

Pour ce qui concerne le mouvement, rappelons d'abord qu'il peut être en partie rendu avec des images fixes (dessins, photographies) lorsque leur mise en série capte la variation et le devenir. Roberta Agnese signale également comment l'usage des « techniques de l'erreur » telles que le flou, le flou cinétique ou l'accentuation excessive des ombres donnent l'impression de garder la trace d'un mouvement saisi sur le vif. Avec l'invention du cinématographe, la captation du mouvement fait un saut qualitatif en produisant un effet de réel si puissant qu'il continue encore à transformer en profondeur les sociétés humaines. Pour les végétaux, dont la mobilité demeure souvent inapparente, ce procédé permet d'aller au-delà de ce que perçoit l'œil nu. Des techniques de prise de vues (gros plan), de montage (*time-lapse*) ou de projection accélérée mettent au jour la vitalité cachée de ces êtres, comme T. Castro l'explique à propos de *L'Âme des plantes* (réalisateur inconnu, 1922) ou du *Mouvement des plantes* de Jean Comandon (1929). On peut aussi penser au souhait de Jean Painlevé de rendre visible la dimension « végétale » d'un oursin à travers la technique du gros plan (voir l'article de Marie Rebecchi dans ce volume²¹). Au lieu de reproduire

21 | Marie Rebecchi, « *In a Time-Lapse*. Cinéma et animation du vivant dans les années 1920 et 1930 », p. 247-271.

sur un écran une vision fidèle, le pouvoir des images fait accéder à une nouvelle perception du monde par le biais d'une expérience inédite. Avec la mise en mouvement des images, la complexité du mouvement des végétaux devient manifeste, ce qui a aussi des conséquences sur la manière d'envisager leur vitalité interne.

À l'instar de la théorie cellulaire, des *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux* de Claude Bernard ou de *On the Origin of Species* de Charles Darwin²², ce genre d'images fait apparaître un monde commun dans lequel coexistent des êtres pourtant radicalement dissemblables en apparence. Alors que la théorie biologique met progressivement en évidence les principes matériels communs qui font évoluer les organismes sur le temps long, l'image cinématographique rend visible une commune capacité des végétaux et des animaux à se mouvoir. La cécité de l'œil nu pour saisir la variété des vitesses de déplacement des êtres vivants est compensée par les dispositifs techniques qui construisent un cadre homogène. Alors que les techniques picturales des peintres de la Renaissance contribuent à faire naître, dans l'ordre de la représentation, un espace homogène où cohabitent les formes représentées, la magie du cinéma est d'instaurer un cadre spatio-temporel dans lequel les végétaux partagent l'existence des autres êtres vivants.

Dès lors qu'est reconnue la participation des végétaux à un mouvement général qui pousse les êtres à croître, se reproduire et à interagir avec un milieu externe, il est logique que les dynamiques internes à l'œuvre dans les mouvements d'autoformation retiennent l'attention de la part des théoriciens et des praticiens du cinéma dans les années 1920-1930. Les analyses d'Eisenstein sur Walt Disney

22 | Claude Bernard, *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux*, 2 vol, Paris, J. B. Baillière et fils, 1878. Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, Londres, J. Murray, 1859.

restituées par Marie Rebecchi sont, de ce point de vue, très instructives. L'exploration de la plasticité des formes dans le cinéma d'animation du créateur de Mickey Mouse suscite l'admiration du réalisateur russe. Dans ce cas-là, l'animisme renvoie à une *animation* qui produit un mouvement morphogénétique. Sans nécessairement avoir à imputer une âme, on est conduit à suivre les effets d'un élan matériel, imprimé de l'intérieur, faisant naître une multiplicité de formes à partir d'un point originare. Le développement consacré à la « plasmaticité des formes » éclaire ce phénomène d'autant plus important qu'il assure une transition, conceptuelle et visuelle, entre la génération des formes chez les êtres vivants et dans l'univers de la figuration. M. Rebecchi souligne avec justesse que :

Le développement végétatif est [...] entendu [...] comme un développement dynamique interne [...] où la plante donne forme à sa propre matière: processus vital dont on peut voir les effets dynamiques justement à travers le mouvement de la ligne, c'est-à-dire à travers le dessin animé²³.

L'identification de plusieurs sortes de mouvements définis par Aristote à l'œuvre chez les végétaux produit un brouillage des catégories allant au-delà de l'abolition de la frontière entre règne animal et règne végétal. La plasmaticité renvoie à un état originare de la vie, lorsque les organismes primordiaux sans forme stable se trouvent engagés dans des processus de transformations, observables dans des « épisodes » des *Silly Symphonies* de Walt Disney comme *Flowers and Trees* [*Des fleurs et des arbres*, 1932], dans lesquels Eisenstein puise des exemples de plasmaticité.

23 | Marie Rebecchi, « *In a Time-Lapse*. Cinéma et animation du vivant dans les années 1920 et 1930 », p. 251.

Dans les cas mentionnés, la référence à l'animisme concerne le pouvoir des images à saisir, de l'extérieur, les mouvements qui poussent les végétaux à se mouvoir, à croître et à se métamorphoser. Le spectacle donné par ces mouvements conduit également à faire des inférences au sujet de l'intériorité des plantes, qu'on se réfère à un principe d'animation matériel ou à un principe spirituel.

Les analyses des courants artistiques *Neues Sehen* (« Nouvelle Vision ») et *Neue Sachlichkeit* (« Nouvelle Objectivité ») par R. Agnese fournissent de bonnes illustrations de théories de la vie dépendant du repérage d'un principe matériel parcourant les corps de tous les êtres vivants, végétaux compris. Comme elle l'écrit, l'ambition d'Ernst Fuhmann, qui publie des livres photographiques sur la botanique entre 1924 et 1935, est de produire une théorie « biosophique », en montrant que : « la vie [...] est le fruit [...] d'une seule et même impulsion (*Trieb*), commune à toutes les formes d'existence animées²⁴ ». Par-delà la contemplation des formes, les images de ce photographe cherchent à rendre visible cette puissance interne en captant ses effets sur les organismes, par exemple dans le livre *Das Wunder der Pflanzen* [*Le Miracle des plantes*, 1935]. Cette conversion du regard incite E. Fuhmann à considérer que la photographie, « en écartant [la] structure de la beauté extérieure – couleur et parfum – permet à l'observateur de concentrer son attention sur l'essence de la plante ». Poussée à son extrême, la vue rapprochée fait apparaître les schémas d'organisation les plus profonds, mettant en relief des similitudes entre formes naturelles et formes artefactuelles, comme dans les photographies d'Albert Renger-Patzsch et de Karl Blossfeldt. Paradoxalement, le pouvoir de focalisation, qui découpe des structures matérielles stables au sein du devenir des organismes, fait de la photographie un médium plus adéquat que le cinéma pour représenter la vie.

24 | Roberta Agnese, « La photographie des plantes : un regard technique sur le vivant », p. 148.

À côté d'approches qui examinent l'organisation matérielle interne des phénomènes vitaux, des penseurs découvrent dans les végétaux les germes d'une spiritualité. Alors que l'observation du mouvement construit un monde commun entre animaux et végétaux, les positions théoriques deviennent dans ce cas encore plus radicales : c'est avec le fonctionnement de l'esprit humain qu'il faut reconnaître des principes communs. En se penchant sur le cinéma dans l'Allemagne de Weimar, Matthew Vollgraff développe une très instructive réflexion sur le renouvellement des théories relatives à la « vie intérieure des plantes » – qui demeure d'ordinaire « cachée » (Thomas d'Aquin). Après les études cinématographiques de Wilhelm Pfeffer sur le déplacement des plantes, l'analyse de leurs mouvements sur un *Kinetogramm* par Raoul Francé – l'auteur de *Das Leben der Pflanzen* [*La Vie des plantes*, 1907] – conduit ce dernier à affirmer que les plantes sont « capables de mouvement expressifs²⁵ ». L'intériorité n'est plus seulement rapportée à des mouvements naturels biologiques : elle s'apparente à des « émotions intérieures invisibles ». Suivant cette logique de l'expressivité, le chorégraphe Rudolf Laban requalifie les mouvements biologiques comme des « gestes » lorsqu'il compare les danses humaines et celles des végétaux. Le film *Das Blumenwunder* [*Le Miracle des fleurs*, 1926], de Max Reichmann, illustre cette comparaison en mobilisant la puissance métaphorique du montage. Composé presque intégralement de séquences montrant en accéléré la croissance et le dépérissement de 78 espèces de plantes, ponctuées par intermittence de séquences illustrant des danses mimétiques humaines, ce film possède une valeur esthétique autant que philosophique : sa projection eut un profond impact chez des penseurs attachés à reconceptualiser le phénomène vital. Pour Lessing, cette œuvre enseigne au spectateur que

25 | Raoul Francé, cité dans Matthew Vollgraff, « Gestes végétaux. Le cinéma et la connaissance de la vie dans l'Allemagne de Weimar », p. 204.

« la nature n'est ni le mouvement ni la vie, mais l'expression d'une âme²⁶ ». Chez Max Scheler, ces images sont une incitation à reformuler ses hypothèses concernant la « Sympathie » au sein du monde, en l'occurrence en reconnaissant une intériorité psychique à des non-humains. Même si la présence des danseurs tend à anthropomorphiser le mouvement des végétaux, l'intériorité des végétaux n'est pas à concevoir par analogie avec la pensée humaine ou avec la conscience cérébrale du monde animal. Matthew Vollgraff précise fort judicieusement que Scheler explore un « modèle *infrapsychique* » dans lequel « la plante n'est pas mue par une âme, mais par une *pulsion* interne, une "poussée affective"²⁷ ».

À la même époque, la réflexion d'Eisenstein – qui a probablement vu *Das Blumenwunder* à Berlin – se développe aussi autour des problématiques de l'expressivité. La consultation d'archives inédites par Elena Vogman établit comment il envisage les plantes comme des formes archaïques d'une pensée qu'on retrouve à un autre stade de l'évolution chez les humains. L'objectif est de mettre en relief, dans un même plan d'immanence, l'existence d'un fond commun, qui assure la transition entre la sensibilité « rhizomatique » – toujours dialectique et oscillatoire – et l'expressivité des plantes et la pensée d'*Homo sapiens*. Ce n'est pas seulement « le mouvement expressif des plantes [*Ausdrucksbewegung der Pflanzen*] » – titre d'un projet de film d'Eisenstein – qu'il faut reconnaître, mais leur sensibilité. Eisenstein suggère que grâce à leur pouvoir de capter les rythmes, sorte de sixième sens, les végétaux établissent ce rapport sensible au monde ; le rythme étant conçu comme une forme de langage archaïque avec lequel des êtres vivants non humains communiquent avec leur milieu, composé de phénomènes biotiques et abiotiques. Dans ce contexte, le sens

26 | Cité dans *ibid.*, p. 212.

27 | *Ibid.*, p. 221.

conféré à la vitalité des végétaux – tout autant qu'à l'animisme – se trouve profondément modifié, comme Elena Vogman le résume :

C'est la sensibilité aux rythmes et la capacité de les reproduire en réponse qui constitue selon Eisenstein le phénomène vital, l'origine de la pensée [...] La plante, loin d'imiter les gestes, propose une structure potentielle de sensibilité, une surface irritable et sensible aux rythmes qui survivent et résonnent dans les facultés humaines les plus élevées²⁸.

Les techniques visuelles de captation, de visualisation et de projection du mouvement construisent, on l'a vu, un espace-temps commun dans lequel les humains apprennent, par l'intermédiaire de l'image, à coordonner, en pensée, voire en actes, leurs actions avec celles des végétaux. En indexant ces mouvements à une intériorité, cette communauté devient encore plus étroite : une connexion est établie entre la puissance du végétal et ce qui fait l'essence de l'humain – à savoir la capacité à penser. Potentiellement, dès lors qu'on attribue à des êtres la capacité d'exprimer une intériorité et d'être sensibles aux mouvements externes, une voie s'ouvre, tant sur le plan visuel qu'épistémologique, pour que les végétaux communiquent avec des humains, voire entretiennent des relations de sociabilité avec eux.

NOUVELLES ÉCOLOGIES VÉGÉTALES : SENTIENCE, INTERLOCUTION ET INTERACTIONS

Plusieurs acceptions de l'animisme se dégagent donc, selon qu'on appréhende les végétaux à partir de caractéristiques matérielles

28 | Elena Vogman, « Le mouvement expressif des plantes. Notes sur un projet de film d'Eisenstein », p. 240.

(mouvement, forme, structure) ou des signes attestant d'une intériorité – conçue comme un élan vital ou une proto-pensée. En vérité, cette distinction est conceptuelle, l'extériorité et l'intériorité étant étroitement connectées chez tous les organismes, qui sont des êtres *relationnels*. Cette dimension implique un animisme qui, par-delà la présence d'une « âme » – matérielle ou spirituelle –, concerne les relations, écologiques, voire sociales, qui se nouent avec les végétaux ou que ces derniers sont capables de tisser avec leurs environnements. La « sentience végétale » à laquelle s'intéresse Teresa Castro en imaginant une « histoire insolite de la science » fournit un bon exemple du passage de l'idée d'avoir quelque chose en *commun* avec les végétaux à l'espoir d'établir une *communication* avec eux. Le film *The Kirlian Witness* où un complexe dispositif technoscientifique cherche à traduire ce que des plantes ont perçu peut ainsi se lire comme une mise en abîme des capacités médiumniques du cinéma. À l'instar des chamanes qui mobilisent des techniques de traduction pour surmonter la distance entre l'intellect humain et les esprits logés dans des physicalités non humaines, le cinéma construit un langage universel. L'autre manière de réduire les écarts ontologiques, déjà évoquée à propos de *Das Blumenwunder*, passe par l'anthropomorphisation des végétaux. Ce procédé – examiné par Philippe Dubois dans *Les Fleurs animées* de Gaston Velle (1906) – correspond à un code figuratif fréquent chez les peuples animistes. Dans *La Fabrique des images*²⁹, Philippe Descola explique que, même si dans ces sociétés les humains attribuent une intériorité – en l'occurrence une capacité à exprimer des intentions, à communiquer, etc. – à des êtres distincts des humains, dans l'ordre de la figuration, l'anthropomorphisme reste souvent le moyen le plus simple de rendre visibles les capacités sociales, linguistiques et mentales des non-humains.

29 | Philippe Descola (éd.), *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy / musée du quai Branly, 2010.

Dans ces exemples, les techniques – de figuration et de traduction – sont des moyens de réunir des êtres dont les existences seraient à l'origine séparées. On peut aussi adopter la perspective inverse et considérer que les objets techniques – à l'instar des organismes – donnent à voir des assemblages d'éléments et de relations hétérogènes, qu'ils combinent et recombinaient continuellement³⁰. De même, bien qu'elles introduisent un hiatus entre la chose et sa représentation, les images jouent un rôle d'interface, créant des liens et faisant émerger des configurations relationnelles entre des êtres vivants, humains et non humains. Les techniques produisant des images objectives ne sont donc pas vouées à désenchanter et à dévitaliser le monde en créant un espace objectif séparé: des stratégies et des « tactiques » (Michel de Certeau)³¹ inventent des relations moins clivées avec le monde vivant. Le problème de la communication entre espèces ontologiquement séparées ouvre sur la possibilité de construire un espace sémiotique commun.

En s'appuyant sur les travaux de Charles Sanders Peirce, Eduardo Kohn explique de manière convaincante comment la communication interespèces se réalise par le truchement de signes perçus par des diverses *life forms*. La prise en compte des processus techniques conduit toutefois à complexifier l'analyse. Les travaux de l'anthropologue Carlos Sautchuk constituent, de ce point de vue, une option méthodologique d'autant plus intéressante à mentionner qu'elle implique une réflexion sur le « *cine-weapon* », c'est-à-dire les pouvoirs

30 | Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012. Pierre Lemonnier, *Mundane Objects: Materiality and Non-Verbal Communication*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2012. Carlos Emanuel Sautchuk, « The Pirarucu Net: Artefact, Animism and the Technical Object », *Journal of Material Culture*, vol. 24, n° 2, 2018, p. 176-193.

31 | Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

de la caméra vidéo à capturer les images des êtres vivants³². L'analyse d'images ethnographiques réalisées dans l'embouchure de l'Amazone le conduit à retracer les réseaux sémiotiques dans lesquels les pêcheurs de pirarucu sont immergés quand ils capturent leurs proies avec leur harpon. Dans cette configuration, le harpon est une interface dont la forme composite est déterminée par les différents éléments connectés: le corps humain qui le manipule, les milieux aériens et aquatiques où il transite et la chair animale dans laquelle il vient se planter. L'interaction entre le chasseur et la proie implique donc plusieurs boucles de perception-action médiatisées par des objets techniques – le harpon, mais aussi l'embarcation – qui construisent une écologie hybride où les enfants apprennent très tôt à se déplacer efficacement. Selon cette approche techno-bio-sémiologique, la caméra est envisagée par C. Sautchuk comme un analogon du harpon: un dispositif biface qui requiert l'engagement corporel du preneur de vues lorsqu'il tente de se caler sur les mouvements du harponneur et un effort pour intégrer dans le cadre les signes de la présence du poisson que ce dernier doit détecter pour attraper sa proie. Les similitudes fonctionnelles entre un objet traditionnel et un objet moderne suggèrent une manière d'explorer le vivant et son milieu qui, sans perdre de sa rigueur scientifique, ne se conforme pas à un idéal d'objectivité qui se contenterait de détacher des formes vivantes hors de leur environnement. La quête d'intelligibilité passe au contraire par un engagement corporel subjectif dans un réseau de signes où s'enchâssent humains et non-humains, reliés par la manipulation d'objets techniques.

La performance de l'anthropologue Natasha Myers – et de la danseuse Ayelen Liberona – qui explore des formes d'interaction

32 | Carlos Emanuel Sautchuk, « Cine-Weapon: the Poiesis of Filming and Fishing », *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 406-430.

inédites avec les arbres d'un parc de Toronto en donne un bel exemple (voir ce volume). À rebours du fantasme d'une reconnexion avec la nature qui passerait par un contact immédiat expérimenté par le corps, le pouvoir de liaison de l'hétérogène propre aux dispositifs techniques est utilisé pour créer des images qui connectent les êtres. En détournant les usages « normaux » des caméras, les performeuses rendent sensibles les mouvements – d'ordinaire imperceptibles – des arbres afin de coordonner leurs mouvements avec eux et d'initier une chorégraphie d'un genre nouveau. Dans *Das Blumenwunder* le montage alterné des végétaux et des danseurs crée un lien métaphorique entre les mouvements effectués par des êtres radicalement différents. Avec cette chorégraphie, un lien effectif se noue grâce à la médiation d'un appareil technique, dans une proposition esthétique qui est aussi une prise de position politique. Alors que les « imaginaires coloniaux de la nature (et de la culture) » déprécient l'animisme traité comme un mode de pensée inférieure, l'anthropologue et l'artiste tracent une voie pour accéder à une compréhension plus profonde de ce qui relie les humains et les autres vivants. En mobilisant des moyens visuels et performatifs qui amplifient la vitalité des arbres se met en place ce que j'appellerai un « écosystème », c'est-à-dire un dispositif qui rend perceptibles les systèmes écologiques en faisant caisse de résonance à la vie bouillonnante qui s'y rencontre. Au lieu que la nature soit une portion sur laquelle les humains exercent leur contrôle, la reconnaissance de cette vitalité des arbres invite à réfléchir à des modes d'organisation moins anthropocentrés, des « écologies ingouvernables ».

Le projet de Natasha Myers s'inscrit dans une tendance de fond de l'anthropologie contemporaine qui réfléchit aux moyens théoriques et pratiques de construire un monde plus inclusif. À ce sujet, un intéressant changement de paradigme est à repérer – à moins qu'il ne s'agisse de la coexistence de deux paradigmes pour penser les relations aux vivants. En 2005, lorsqu'il reçoit la médaille de la

Generalitat de Catalunya³³, C. Lévi-Strauss dresse un tableau pessimiste du XX^e siècle, en déplorant les désastres, écologiques autant qu'humains, que la civilisation occidentale a provoqués. En réalité, ces catastrophes possèdent une origine commune car elles reposent sur un même principe d'exclusion de l'altérité³⁴. En érigeant le sujet humain comme un être rationnel séparé du règne animal et capable de devenir « comme maître et possesseur de la nature », la pensée occidentale a indubitablement favorisé une exploitation peu respectueuse des espèces vivantes non humaines. Cela ouvre aussi la voie, déclare Lévi-Strauss, à une logique de l'exclusion à l'intérieur de l'Humanité même, en créant des catégories de sous-hommes, comme le nazisme en donne un dramatique exemple. Les conséquences de cette dynamique sont d'autant plus graves que les techniques contemporaines décuplent les effets mortifères des opérations d'exclusion. Il est par conséquent logique que la technique soit souvent envisagée comme un instrument de destruction accroissant la séparation des humains avec la nature. Pourtant, comme en attestent les contributions qu'on s'appête à lire, le fait que les techniques contemporaines aident à mieux voir et, partant, à mieux connaître la vie des plantes contribue à modifier la sensibilité des contemporains. Sans rien retirer à la valeur des analyses de Lévi-Strauss, force est de constater que le pouvoir de fascination des images, y compris celles de la science, constitue parfois une invitation à renforcer des liens avec des non-humains. Si la modernité s'est accompagnée d'une perte de la sensibilité et de l'empathie pour les êtres vivants non humains – comme le remarque Lévi-Strauss –, il semble aussi que certaines images et l'invention de nouveaux récits

33 | Claude Lévi-Strauss, « L'ethnologue devant les identités nationales », XVII Premi internacional Catalunya, Barcelone, Generalitat de Catalunya / Paris, Académie française, 2005.

34 | Salvatore D'Onofrio, *Lévi-Strauss face à la catastrophe*, Paris, Mimésis, 2018.

possèdent le pouvoir de faire émerger de nouvelles formes de sensibilité et de nouvelles conceptions de la nature.

Dans ce contexte, plus on attribue une animation complexe aux végétaux et plus se complexifient les réseaux d'interactions que l'on imagine pouvoir tisser avec eux. De même, la compréhension plus fine des systèmes écologiques conduit les humains à penser d'une manière renouvelée leur coexistence avec les autres formes vivantes. Dans *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*³⁵, Emanuele Coccia décrit la capacité des végétaux à être des opérateurs de transformation, combinant incessamment les éléments du monde pour créer des mélanges modifiant leurs êtres propres, autant que leurs milieux. Avec le fonctionnement physiologique, c'est la dimension proprement écologique des végétaux qui est mise en relief. En cela, la puissance du végétal et le pouvoir de la technique semblent se rejoindre, ce qui autorise à penser la transformation de la nature par les humains comme une synthèse de diverses opérations. Le projet de « jardins terrestres » imaginé par E. Coccia explore cette possibilité en imaginant des dispositifs muséaux qui exposeraient la puissance créatrice de la nature, sa vocation proprement esthétique, en inventant des dispositifs de cadrage qui rompraient avec l'idée, plus ou moins implicite, de l'exceptionnalisme humain. Dans *La Fin de l'exception humaine*, Jean-Marie Schaeffer³⁶ mobilise les données de l'éthologie pour identifier dans le monde animal les germes de comportements esthétiques humains. Avec l'idée d'un *musée de la Nature contemporaine* – capable de réunir la science, l'architecture, le design et l'art, dans les espaces urbains –, l'effort pour surmonter la dichotomie nature/culture conduit à une situation où ce seraient la multitude des modalités d'imbrication des processus vitaux

35 | Emanuele Coccia, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Rivages, 2016.

36 | Jean-Marie Schaeffer, *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.

et des processus techniques qui constituerait un spectacle toujours renouvelée, toujours contemporain que les visiteurs seraient invités à découvrir.

Chaque lecteur trouvera dans les contributions et leur iconographie une riche matière pour nourrir de nouvelles réflexions sur le végétal, l'image et sur les théories de la vie. Une des leçons que je retiendrai, pour ma part, est que les processus techniques de production d'images du vivant – ou d'images avec le vivant – obligent à penser de façon non binaire. Par-delà les oppositions canoniques pour la philosophie et l'anthropologie (nature/artifice; représenté/représentation; humain/non-humain), il convient d'explorer des espaces épistémiques et interactionnels hybrides – les technologies contemporaines achevant de faire émerger de nouvelles écologies qui imbriquent les êtres vivants et les artefacts. Ces écologies sont composées par une pluralité d'êtres – humains, artefacts, êtres vivants non humains – dont les relations sont profondément transformées par le pouvoir des images qui remplissent un rôle d'interface.