



S'INTENSIFIER POÉTIQUEMENT POUR RESISTER POLITIQUEMENT : QUE PEUVENT LES ARTS ET LE SPECTACLE VIVANT CONTRE LE CHANGEMENT CLIMATIQUE ?

POETIC HEIGHTENING AS POLITICAL RESISTANCE : WHAT CAN THE ARTS
AND LIVE PERFORMANCE DO AGAINST CLIMATE CHANGE ?

Jean-Philippe Pierron¹

Université de Bourgogne Europe, Francia.

Recibido: 27.02.2025 - Aceptado: 13.06.2025

RÉSUMÉ

Si la crise écologique est aussi une crise des sensibilités, quel rôle et quel soin de ces mêmes sensibilités peuvent-ils y apporter les arts et le spectacle vivant ? C'est à cette question que se propose de répondre cet article, considérant que les enjeux de la transition écologique et sociale, à côté des ingénieurs, des scientifiques et des politiques, est aussi un enjeu poétique. Nous présenterons tout d'abord quelques grands gestes artistiques mettant en crise les catégorisations naturalistes et les grands dualismes (nature/culture ; homme/animal) dans des « moments de barbaries ». Nous examinerons ensuite en quel sens la question écologique est aussi le bien de poètes et des artistes, lesquels travaillent, via la dimension du « sentir » ou du pathique, au niveau poético-mythique des cultures. Enfin nous nous demanderons en quel sens les arts peuvent-ils nous rendre vivants (*bios*) et au vivant (*zoe*).

Mots clés: Arts; Spectacle Vivant; Le Vivant; Écologie; Sensibilité.

ABSTRACT

If the ecological crisis is also a crisis of sensibilities, what role can the arts and the performing arts play in it, and what care can they take of these same sensibilities? This is the question this article sets out to answer, taking the view that, alongside engineers, scientists and politicians, the issues at stake in the ecological and social transition are also poetic issues. We begin by presenting a number of major artistic gestures that call into question naturalistic categorisations and the major dualisms (nature/culture; man/animal) in “moments of barbarism”. We will then examine in what sense the ecological question is also the property of poets and artists, who work, via the dimension of ‘feeling’ or pathos, at the poetic-mythical level of cultures. Finally, we will ask how the arts can bring us back to life (*bios*) and to the living (*zoe*).

Keywords: Arts; Live Performance; The Living; Ecology; Sensitivity.

¹ jean-philippe.pierron@u-bourgogne.fr

Il est devenu commun de dire que la polycrise écologique et sociale est également une crise de la sensibilité (Baptiste Morizot, Estelle Zong-Mengual, 2018). Atrophie de notre expérience, cette anesthésie encourage une sorte d'indifférence écologique. Nous sommes les contemporains, après la fin des grands récits, de la concurrence de nouveaux récits - la Croissance versus l'Anthropocène - mais aussi d'une foisonnante fragilité des récits et des pratiques esthétiques et culturelles vernaculaires (de la cuisine à l'architecture ; de la peinture à la littérature) nous reliant plus largement aux autres formes de vie (animale, végétale, paysagère, etc.). Ces derniers résistent à être le jouet des grandes dichotomies structurants la pensée en modernité tardive (*res et persona* ; âme/corps ; animal/humain ; sensibilité/ raison, etc...). Il est question de déjouer l'instrumentalisation des rapports nature/culture et de dépasser les dualismes en y mettant du jeu, via des contestations, des tactiques ou des bricolages poétiques. Ce pourra être par la présence d'animaux sur scènes, par des pratiques somatiques zoomorphes des comédiens, par le travail acoustique ou scénographique rendant la présence de la nature scénique autrement que comme un décor. Ce pourra être également par un jeu hors de la boîte noire ; ou la reconnaissance des pratiques artistiques vernaculaires et autochtones dans une dimension postcoloniale², etc. Ce ne sont plus des arts qui travailleraient d'après nature mais des artistes qui pourraient dire, tel Jackson Pollock : « Je suis la nature ». (Claser, 1967, pp. 36-39).

Une telle situation nous invite à préciser le rôle, poétique et politique, que peuvent jouer les arts et le spectacle vivant³ dans le moment anthropocène. Peut-

² Nous pensons à cet endroit au travail du compositeur, écologiste et philosophe chilien Ricardo Rozzi (2012), promoteur d'une éthique bioculturelle, pensant, dans le même temps l'érosion de la biodiversité et celle de la biodiversité sous le poids des cultures hégemontiques. Pour ce dernier nombre de cultures d'Amérique latine, ou plutôt de *l'Abya Yala*, activent dans notre rapport au vivant non pas un monde de relations équilibrées possibles, mais déjà actif d'une riche diversité bioculturelle.

³ La notion de « spectacle vivant » née tardivement dans les années 1990 se démarque de l'industrie culturelle. Officiellement, en France, le ministère de la Culture le caractérise par la coprésence d'actants (ceux qui donnent à voir et à entendre) et d'un public (ceux qui ont accepté de voir et d'entendre). « *Définition du spectacle vivant [archive]* », sur culture.gouv.fr (consulté le 26 avril 2017). Là où le français parle de spectacle vivant ; d'autres langues comme l'anglais ou l'allemand ne garde pas le mot « vivant », parler plus pragmatiquement de performance ; l'espagnol lui dira « espectáculo en vivo » ou plus rarement de « espectáculo en directo ». Cette remarque d'intraduisible invalide-t-elle l'analyse ? On ne peut pas ne pas penser en une langue, la trouble expression française de « spectacle vivant » met les mots en alerte et les retient dans leur tentation de trop vite enfermer et saisir ce qu'il s'agit précisément de maintenir ouvert, indisponible à l'appropriation mercantile par l'industrie culturelle. Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La découverte, 2020.

on les concevoir en raison de la place qu'ils donnent à l'imagination, au corps et à la sensibilité comme des effractions poétiques ? Peut-on les considérer comme des opérateurs mettant du jeu ou inaugurant des « espaces potentiels de jeu » dans et grâce auxquels sortir des dualismes et du type de culture de domination de la nature et de l'extraction qu'encouragent ces derniers, pour, de la sorte, ouvrir d'autres possibles et un art des égards ? Bref les arts peuvent-ils contribuer à « ménager de nouveaux espaces de barbarie » ? On entend par là, non une violence barbare, mais une façon de se laisser traverser et travailler par l'étrangeté de l'autre et de sa langue. Il s'agirait d'inventer et de laisser monter ce « *moment délicat où est conscientisé l'étranger dans sa caractéristique première d'étrangeté*⁴ ». Notre hypothèse est que ce moment particulier de suspension dans la rencontre avec d'autres formes de vie, non encore instrumental, habiterait le trouble de l'indétermination et laisserait sa chance à d'autres manières d'être vivants (Morizot, 2020)

Nous commencerons, dans un premier moment (1), par rappeler rapidement quelques gestes artistiques qui inaugureront une telle voie. Il s'agira de montrer comment des artistes, peintres, plasticiens, travaillent à mettre en crise des catégorisations naturalistes et des manières de faire, par l'instauration de « moments de barbaries » déroutant nos langues assurées. En rendant étrangères des familiarités, les grandes catégories du dualisme moderne humain/animaux ; culture/nature, ils invitent à d'autres manières d'être vivants. Poétiser les expériences ordinaires ou extraordinaires réplique aux puissances de déliaisons, de séparation et d'arrachement propres aux dualismes. C'est pourquoi, travailler à identifier, soutenir ou susciter tous ses liens entre humains et autres qu'humains, approfondit notre condition terrestre. Nous examinerons ensuite (2) en quel sens la question écologique est aussi le bien de poètes et des artistes. Ce sont principalement les sciences et les techniques via les solutions, sinon le solutionniste technique, qui s'imposent comme étant des répliques plausibles à la transition écologique et écologique. Mais est-ce à juste titre ? De même, les éthiques de l'environnement incitent de leurs côtés à reconstruire la valeur intrinsèque des non humains. Dans cette deuxième partie, nous montrerons en quel sens il peut y avoir une pertinence à mobiliser les artistes, pour une telle entreprise, lesquels travaillent, via la dimension du « sentir » ou pathique, au niveau poético-mythique des cultures, Enfin (3), nous nous demanderons en quel sens les arts peuvent-ils nous rendre vivants (*bios*) et au vivant (*zoé*). Dans cette dernière partie nous déployerons le caractère polysémique, à portée critique, du concept de « vivant ». Nous montrerons qu'il discute tour à tour la modernité tardive et sa culture de la maîtrise par la métrique ; qu'il se déprend de l'anthropocentrisme ; qu'il

⁴ Cyrille Marlin et Dominique Henry, Faire société(s) avec les animaux pour/par le paysage : constats, actions, perspectives, « Dossier thématique », Revue *Projets de paysage* n° 33, Novembre 2025 (à paraître) <https://journals.openedition.org/paysage/34197>

mobilise des enjeux existentiels et qu'enfin il répond à la culture de mort du « néo-capitalisme » par les enjeux ontologiques et esthétiques au retentissement politique d'une vie répliquant aux forces morbides.

1. QUELQUES « MOMENTS DE BARBARIE ». HABITER LE TROUBLE DES RELATIONS HUMAINS/ AUTRES QU'HUMAINS

Lorsque en 1850 Gustave Courbet décide de peindre *L'enterrement à Ornans*, il choisit le format monumental. Ce dernier était jusque-là réservé aux grandes scènes historiques des gens de pouvoir. On pense au peintre David et à son tableau du sacre de l'empereur Napoléon. Courbet opte pour ce dernier afin de représenter l'ordinaire en le mettant sur un pied d'égalité. Un peu plus tard, il peindra quatorze fois la source de la Loue comme en un portrait. Un tel geste se démarquait d'un temps où seuls les humains étaient portraiturés, animal, végétal ou paysage en étant exclus. Il s'agit d'attester, faisant cela, qu'on ne s'approprie pas la source mais qu'on se laisse être approprié avec elle. Ce moment de barbarie est une « expérience d'altération ». (Delorme, 2025, p. 267.)

Un peu plus tard, dans les années 1873-74, le peintre Cézanne questionne un étrange vocabulaire pictural. Ce dernier, par convention, lorsqu'on peint des végétaux, singulièrement des fruits, nomme bizarrement ce genre pictural « nature morte ». L'allemand moins morbide dira *Still Natur* ou l'anglais *Still life*. Cézanne, lorsqu'il peindra la série de *Pommes et poires vertes* (1873 Musée de l'Orangerie), *Pommes et biscuits* (1880, Musée de l'Orangerie) décide de se démarquer de cette posture. Il rendra le visiteur au vivant. Il saluera le délicat modelé des fruits, expérimentant picturalement une manière d'inventer une couleur pour dire la présence matérielle inimitable du fruit qui nous suscite. Une nature n'est pas morte mais une présence vive dont le trait doit honorer et rendre la vivacité. « Avec une pomme, je veux étonner Paris »⁵. Il y a là une manière de faire en sorte que sa technique de peintre soigne une culture d'attention au singulier d'une pomme qui jamais ne ressemble à une autre. Elle doit opérer une conversion du regard, donnant à une pomme, force possible du vivant, le statut non de motif pictural mais de sujet d'une considération. Cette considération se nourrirait sans doute aujourd'hui d'une sidération. Celle de voir nombre de variétés locales ou endémiques de pommes (la transparente de Croncelle, la gros locquart) disparaître sous l'effet de l'uniformisation commerciale et globale des variétés de fruits publicisées comme des marques (la pomme granny).

Cent ans plus tard, la question du rapport à la nature se pose à nouveaux pour les artistes et le spectacle vivant à partir de la polycrise écologique. Entre

⁵ Citation de Cézanne présente sur le cartel de l'exposition Cézanne-Renoir-Regards croisés, Fondation Gianada, Martigny Suisse, juillet novembre 2024

temps, on a choisi de ne plus parler de nature pour lui préférer celui de Terre. De même, on évite de parler d'environnement trop anthropocentré, parlant plutôt de vivants. Avec cette rénovation sémantique, nous « comprenons » - c'est sur la spécificité de cette compréhension que nous nous arrêterons - que la nature n'est pas pour nous un décor sur le fond duquel nous déployons nos histoires. L'histoire humaine est imbriquée dans et avec l'histoire de la nature et des vivants et ne peut s'en extraire. La nature n'est plus un thème esthétique mis à disposition⁶ ; elle devient un partenaire de nos histoires. A sa manière le « Sommet de la Terre » de Rio de Janeiro en 1992, configuration institutionnelle cosmo-politique, abordait pour la première fois des enjeux non plus internationaux, mais transnationaux (climat, flux de matières, eaux, etc.) en faisant de la Terre une partenaire. Michel Serres, philosophe présent à ce sommet, dans une provocation sémantique à portée « cosmopolitique » actait cela avec *Le Contrat Naturel* (Serres, 2018). Il invitait à articuler les liens des humains entre eux, pensés comme un contrat social (l'histoire) avec leurs liens aux milieux dans un *contrat naturel* (la nature). Il incitait à reconnaître non seulement des droits pour... mais des droits de la nature. Il rendit sensible cette idée en commentant, par une exégèse inédite, qu'on jugera peut-être anachronique, un tableau de Francisco de Goya, *Le duel au gourdins* (1819-1823). On y voit des humains s'entretuant, ne voyant pas, pendant ce temps le sol terrestre les absorber comme un sable mouvant, les promettant à une disparition bien plus sûre encore. C'est là l'idée devenue commune aujourd'hui d'anthropocène. Des histoires humaines croient pouvoir se faire *sur*, mais *sans*, le fond jugé décoratif de la nature, alors qu'elle est une protagoniste de ces histoires.

Cette question de l'entrelacs des humains et de la terre dans la chair du monde est au cœur des enjeux d'une poétique du vivant. Les arts et le spectacle vivant saisis par le moment anthropocène, s'en emparent aujourd'hui. A cet endroit, la réactivation de la figure de Gaia propre à la mythologie grecque par Bruno Latour ou Isabelle Stengers, ou de la Pacha Mama des mythologies amérindiennes (Aridjis 2005), par les artistes, explicite sur un mode poético-éthique, cette appartenance originale. « *La Terre est ici plus et autre chose qu'une planète. C'est le nom mythique de notre ancrage corporel dans le monde.* » (Ricœur, 1990, p. 178) C'est cette exploration poético-mythique qu'explorent les arts et le spectacle vivant. Ils tenteraient de sémantiser et de symboliser, en pluralisant les formes, les expressions et les affects, une vulnérabilité terrestre partagée. En

⁶ A titre d'exemple, la philosophe Carolyn Merchant voit dans la perspective linéaire du genre « paysage pastoral », soutenant le point de vue d'un spectateur désengagé, un dispositif visuel intérieurisant la représentation du monde vivant comme matière passive mise à disposition. (Merchant, 2021).

cherchant à considérer ce qui nous sidère, ils mettraient « en œuvres » des métaphores vécues vivantes, exhibant les forces mortifères à l'œuvre, se donnant le droit de rêver d'autres mondes possibles. Par des mots, des sons, des gestes, des configurations temporelles ou spatiales, ils proportionneraient sur le plan esthétique la disproportion des forces géophysiques actuellement engagées.

Comment les arts s'emparent-ils ou sont-ils désemparés, jusque dans leur mode de production, par la polycrise écologique ? Quelle est leur puissance, sachant le poids de l'industrie culturelle, pour répondre à la sourde impression pour laquelle, au moment où s'éteint la biodiversité, s'éteint aussi la socio-biodiversité ? Dans le monde du capitalisme extractiviste qui rend tout disponible quelle place pour l'indisponibilité des expériences esthétiques, pourrait-on demander ? (Rosa, 2020).

Interrogeons-nous alors, partant d'une expérience radicale : que peut un poème contre le changement climatique ? Pourquoi n'est-il pas vain de penser qu'un coup d'archet⁷, que la lecture d'un album illustré peuvent contribuer à changer notre attitude intérieure à l'égard de la nature et des vivants ? Comment, à côté d'une conquête spatiale astronautique qui veut s'évader de la planète Terre devenue invivable en une ivresse techno-solutionniste, le travail sur l'espace de la part des danseurs, peut-il contribuer à nous ouvrir aux espaces, à ouvrir l'espace dans des chorégraphies qui, au lieu d'une emprise, se mettent à l'écoute dans un être en prise ? Suivre l'art de *l'ilinx* du circassien qui habite en funambule, vivant avec (la) gravité (Leroy, 2022) n'est-ce pas une épreuve soutenante, et non seulement métaphorique, pour vivre la ludique contingence au sein d'une société pétrifiée ?

2. QUE PEUVENT LES POÈTES ET LES ARTISTES CONTRE LE CHANGEMENT CLIMATIQUE ?

Polycrise écologique, développement durable ou soutenable, transition écologique, effondrement ou collapse, anthropocène, aucun de ses mots, inscrits dans des dispositifs scientifico-politiques ou des diplomatises sémantiques divergents, n'est neutre pour s'approcher au mieux de notre situation géohistorique. C'est une raison de plus pour prendre soin des mots et s'emparer du langage afin de ne pas se voir dessaisi de sa capacité à bien nommer le monde et notre situation écouménale. « Mal nommer les choses c'est rajouter au malheur du monde » fait-

⁷ Se souvenir que l'archet est fait en pernambouc, cet arbre brésilien devenu rare et trace d'un monde qui meurt ; rend le travail des luthiers à la conscience des interdépendances qui d'un bois à la pousse dense et régulière font un bon instrument. C'est ce que chante le roman baroque de Jaume Cabré, *Confiteor*, nourrissant et chargeant un violon de toute l'épaisseur des liens humains et non humains qui le rendent possibles, faisant de la sorte le portrait épique du « meilleur traqueur d'arbres et du meilleur chanteur de bois » d'ébène pour la lutherie. (Cabré, 2013, p. 18).

on dire à Albert Camus commentant Brice Parain, pour qui la littérature avait pour force de savoir habiter la radicalité de la nuance. « *La nuance est le luxe de l'intelligence libre* » (Camus, 1958). N'est-ce pas pour la même raison, qu'en matière de transition écologique et sociale, il nous faut des artistes, plus attentifs à la rectitude du dire qu'à l'exactitude du dit ?

Tout paraît contredire cette idée. L'écologie semble principalement devoir se retrouver au centre de trois grandes questions, formulables en style kantien. « Que puis-je connaître ? avec l'écologie scientifique ; « que dois-je faire ? » avec l'écologie éthique et politique ; « que nous-est-il permis d'espérer ? » avec les traditions religieuses en écothéologie ou écospiritualité. Il ne semble pas qu'il y ait là de place pour les poètes et les artistes. Mais est-ce aussi sûr ?

Objet de savoir, l'écologie scientifique établit des données robustes et impartiales. Mais il y a, de ce que l'on sait à ce qu'on sent, un saut. Comment parvenir à croire ce que l'on sait de la situation géoscientifique sinon en transformant une information bioscientifique en événement biographique, c'est-à-dire en goûtant et sentant intérieurement, grâce aux arts, la consolation ou la désolation solastalgique ? Dans le dialogue que les sciences et les arts entretiennent en ces matières n'est-ce pas là l'enjeu d'un sentir, pauvrement instrumentalisé en sensibilisation ?

Objet de « devoirs », l'écologie environnementale dans sa dimension éthique, juridique et politique questionne où sont les attentes et les formes qu'ils doivent prendre (droit des ou pour les animaux ; écocide ; parlement des fleuves). Cela interroge comment les artistes font leur ces enjeux écologiques, d'un point de vue consequentialiste (quelles conséquences en termes de bilan/coût carbone et diagnostic énergétique des pratiques artistiques ?) ; déontologique (qu'est-ce qui relève de notre considération morale et ce qui doit être/ne pas être dans la relation aux non humains) ; ou d'éthique des vertus (quel genre d'humain je veux promouvoir et je veux être comme artiste en termes de mise en cohérence de soi avec ses convictions et ses pratiques professionnelles de jeu, de justice, de courage, d'humilité ?)

Objet de croyances, l'écologie a aussi une dimension religieuse. S'il y a une responsabilité des traditions religieuses dans la crise écologique, en ayant désenchanté la nature et contribué à discriminer comme païennes des pratiques jugées sacralisant la nature (Lynn White Junior, 1967), elles ont aussi un rôle en termes, précisément, de conversion écologique. Celui de travailler à une écologie profonde. Loin de se satisfaire d'une écologie de réparation qui travaille sur les conséquences de nos brutalités environnementales, le défi spirituel pour une écologie de fondation est de s'attacher aux causes de cette crise. Ces enjeux d'intériorités ou spirituels sont moins panthéistes que panenthéistes. Ils concernent non ce qui nous individualise mais ce qui nous individue en profondeur. De nouveaux

rituels, trop vite jugés néopaïens (Hache, 2024), activent les éléments de la Terre (l'eau, l'air et ses parfums ou les fruits de la terre) et louent par et pour la Terre. Les liturgies en leurs poly-sensorialités nourrissent des capillarités entre vivants (liturgies et saisonnalités via les architectures religieuses). Par leurs arts d'initier des manières de penser et louer l'Autre (des grands ancêtres à la pacha mama ou le Tout Autre), non *pour* les vivants mais *par* les vivants, les artistes membres des communautés religieuses ou préoccupés par ces enjeux sont aussi des acteurs.

Transversalement, les questions écologiques sont des enjeux de sensibilité. Le travail sur le sentir, enjeu esthétique, traverse les trois éléments précédemment évoqués du savoir, du devoir et du croire. Les artistes sont immédiatement à l'aise avec ce souci du sentir, ce travail des sensibilités à l'œuvre dans les œuvres. Il ne s'agit pas de stratégies de communication (sensibiliser) mais de pratiques d'incorporations profondes et individuantes (sentir). La phénoménologie, on pense ici à Henri Maldiney lecteur de Erwin Strauss, ne cesse de redire que le « sentir est plus profond que le percevoir »⁸. Cette attention au sentir ne se situe pas sur la même strate d'analyse que la sensibilisation aux enjeux écologiques, même s'ils s'articulent. La sensibilisation se situe sur le plan existentiel ; le sentir est un existential. Pour le dire autrement la sensibilisation relie au monde, dans des échanges transitifs et informationnels avec le milieu ambiant et les étants (végétaux, animaux, montagnes et eaux). C'est ce que font à première vue les amateurs nature-environnement chargés de sensibiliser à la vulnérabilité environnementale en donnant des informations objectives (ceci est une belette ; une orchidée). De son côté, sentir c'est être habité par ce qui nous traverse et enveloppe, avant même qu'on ne le conscientise. Il est insertion dans un tout naturel vers lequel le je s'élance pourtant. Tel est Balzac contemplant poétiquement une étoile ou Bruno Brandt, dont parle Binswanger, rendu (au) vivant par une belette qui élargit son monde. C'est ce sentir que travaillent au cœur les arts par leurs activités poétiques. Ce sentir à portée anthropocosmique se désolidarise du paradigme informationnel (informer rationnellement pour gérer) au profit d'un paradigme relationnel. Il part d'une inscription sensorimotrice et affective vibrant d'appartenances pour qu'elle devienne un événement écobiographique. Les contours d'une situation liée à notre ancrage corporel dans le monde prennent la mesure que « je est un nous » (Pierron, 2021) dans un contact vital, sentant tout ce tissu dont il est issu. Sentir mobilise un savoir en situation, incarné et affectivement tonalisé. Sentir, au sens fort, est une épreuve sensible et pathique du monde

⁸ Une partie importante de la phénoménologie posthusserienne, notamment dans sa relecture de Merleau-Ponty, déploie une réflexion portant sur l'écologie en première personne. Ce peut être la méditation sur l'expérience vécue du soi dans la conscience de ses interdépendances (Pierron 2021) ; ou le faire chair avec la chair du monde du soi écologique déployé en écophénoménologie (Hess, 2024).

à portée cosmologique. Ni pathétique ni pathologique, le pathique est le fond d'un « sentir plus profond que le percevoir », selon Henri Maldiney.

Dans le sentir, je suis le-là. Le sentir est ce en quoi se fait jour, à mon propre jour qui se lève avec lui, l'évènement (...) Au niveau du sentir tout est sans pourquoi... Dans le sentir il y a et j'y suis. » (Maldiney, 2007, p. 203-204).

C'est cette « transpassibilité » de l'existant qu'activent les arts.

Le *transpassible* désigne en premier lieu ce qui relève du sentir, l'être est "passible", capable de sentir ou de pâtir. La dimension de l'existence désigne la capacité à subir ou à être affecté qui nous permet d'entrer en résonance avec les êtres ou les choses qui nous entourent et nous affectent... (Brunel, 2012, p. 53-62.)

Ce sentir active une communion sentie préverbale, épreuve d'une communication symbiotique que cherche à ne pas trahir, dans les arts, sa communication symbolique. Pour une esthétique de la rencontre (Zhong, 2018), proche de l'esthétique relationnelle (Bourriaud, 1998) l'enjeu n'est pas de proposer une expérience individualisée ciblant des profils objectifs à la manière de l'industrie culturelle. Il est d'initier une épreuve individuante liée à notre pleine présence incarnée, résistant à l'économie de l'attention et ses techniques de mises à disposition. Cela mobilise une manière sensible de s'accueillir de la cosmicité, de s'installer au cœur des interdépendances avec les autres vivants et d'être capable de monde.

Un bon exemple de ce travail d'affirmation de soi et d'inscription dans plus large que soi se trouve dans le dire poétique qu'étudie l'écocritique. Nos relations à la nature sont aussi, à côté des ingénieurs, des politiques, des agriculteurs et des théologiens, le bien des poètes et des artistes. Pour Gustave Roud (1897-1976), et avec lui depuis, toute la dimension de l'écocritique littéraire, c'est une évidence. Poète de la salutation paysanne, il explora les effets micropolitiques des déplacements poétiques. Que serait un ménagement des espaces qui ferait de la possibilité d'entendre le chant du merle, depuis sa fenêtre ouverte au printemps, l'horizon d'attente d'une politique urbaine ? N'y aurait-il pas du désirable à penser les mobilités non dans la *grossière arithmétique* (Roud, 2025, p. 121) de la *smart city* mais dans les joies nuancées du voyage ? Pour les esprits avides de classification, Roud est un ruraliste. Paysan, il serait un barde des « territoires » comme on nomme aujourd'hui, dans une langue bizarre, les paysages des autres. Roud est un aïe de ces milieux qui, à chaque fois, appellent littéralement à être des lieux-dits. Ce poète, un éditeur, au nom qui sonne comme une touffe de luzerne, « Zoé» (Jaquier, 2022), en republie les œuvres complètes. Peut-être parce qu'en ces temps où le numérique remplace l'industrie lourde, qui remplaça l'agriculture, s'éloigne de plus de plus de nous les expériences foisonnantes et fragiles

des mondes paysans et ruraux dont nous furent des fils, des petits-fils ou arrière-petits-fils ? Peut-être parce qu'on découvre là, qu'avec cette vidange d'expériences paysagères et vagabondes, on siphonne tout un art d'attention aux vivants, disparaissant aussi tristement que s'éteignent massivement des espèces vivantes inconnues ? Peut-être aussi, sûrement, parce qu'en réplique aux récits majoritaires et hégémoniques parlant de domination, de perte ou de croissance verte, une autre invitation est à faire ? Se mettre à l'école du poète, part à la cueillette de parcelles non altérées du monde vivant. S'intensifier poétiquement pour résister politiquement est l'enjeu. Cette invitation à un sentiment de dilatation intérieure émancipatrice est portée par sa participation au monde. On la trouvait déjà chez le communard Courbet peintre des sources et d'une écologie populaire mais aussi peintre visuel des humbles avec *l'Enterrement à Ornans*. Ses tableaux étaient conçus comme des contre-narrations picturales à portée politique. Une scène ordinaire vaut bien d'être abritée dans le format des scènes des grands. Roud aurait pu faire sienne, avec l'anarchisme de ses images poétiques, l'improbable question : « que peut un poème contre le changement climatique ? » Il demandait, quant à lui, pas moins inquiet, mais autrement, de l'impertinence insistance du poème :

Est-ce que c'est tellement puéril, au reste, cette espèce de salutation dans l'ombre aux fleurs déjà grises qui se ferment sous la rosée? Elle me venait aux lèvres comme un jet de sang. Nulle réponse, ou une réponse comme épars et vague qui m'était douce. Qu'importe si je l'inventais? Mais je ne le crois pas : un matin, sur la route de R., au bord d'une prairie où le troupeau des fleurs buvait le soleil de ses milliers de lèvres fragiles, une touffe de sauge a frôlé ma main, puis s'est lentement redressée. Pourtant l'air était mort. (Roud, 2022, p. 341).

Ni puériles, ni ridicules, ces questions sont graves, aurait-on envie de dire, pressés mais peut-être pas assez convaincants, à l'égard de ceux qui sont, comme nous, habitués aux solutions à base d'hydrogène, de photovoltaïque, d'IA et d'ingénieries. Si ces questions ne sont pas ridicules, où est le ridicule alors ? Il est dans la prétention qu'ont nos réponses toutes faites d'apporter remède à la poly-crise écologique et sociale avant même de se laisser toucher par elle en ses causes profondes. Il est dans l'illusion de croire s'arracher de la Terre dans des civilisations hors-sol, faites de délocalisation et de paradis fiscaux. Le ridicule n'est pas chez le poète surpris en sa sensibilité par les surprises que réserve la marche en plaine. Il s'est logé et perdu dans ces techno-euphories qui manipulent des mondes mais ne les habitent plus : *Drill, baby, drill !* A quel endroit, alors, le poème instillera-t-il sa décisive entaille ? Si poète est un métier de pointe, toujours sur la brèche des « encore à dire », il enfoncera le clou de son dire, pour soutenir des salutations écologiques et des manières de faire monde qui nous rendent au vivant et nous font existants. Au moins par assonance, mais l'enjeu est

bien plus profond, la dérégulation de nos climats extérieurs appelle à l'attention portée à nos climats poétiques intérieurs. Roud, poète suisse, marcheur de collines plutôt que de sommets alpins, rédigea un *Petit traité de la marche en plaine*. Il y parle d'un art d'être en prise avec le monde rétif à l'emprise mathématisante soucieuse de compter, décompter, ou comparer les dénivélés. On a si tôt fait de « confondre la grandeur avec le nombre » (Roud, 2024, p. 96).

Ces considérations poétiques sont intempestives. Elles invitent à faire un pas de côté avec le modèle dominant dans la réponse à la crise écologique. Il y a un double défi auxquels les arts apportent leurs répliques. D'une part, contribuer à faire en sorte que nous parvenions à croire ce que nous savons de la crise écologique par le sentir et en s'esthétisant. D'autre part, constater que, plutôt que de maîtrise et d'emprise dans des réponses uniquement techniciennes, il y a une conversion écologique à opérer qui peut prendre soin de la nature en cultivant un art d'être en prise. Si les arts peuvent nous rendre vivants et au vivant c'est en inversant la perspective. Le ridicule n'est pas dans la disproportion des moyens. Oui, le geste de l'artiste n'est rien devant le gigantisme des forces géoclimatiques mises en mouvement par l'anthropocène. Mais le ridicule est de continuer à chercher des réponses uniquement industrielles et techniques (et derrière cela commerciales et mercantiles dans le business vert et le greenwashing) sans remettre en cause le type de modèle qui rend problématique le monde au sein duquel nous vivons. En effet, le solutionnisme technologique qui a fait de la nature en nous et hors de nous une carrière d'où extraire des matériaux, engendre le double épuisement des ressources fossiles (la terre brûle) et psychiques (les psyché brûlent dans le *burn out*).

Que peut donc un poème contre le changement climatique ? Si on ne résonne pas en termes uniquement de solutions techniques on dira qu'il peut : a) travailler à convertir le solutionnisme technique en passant d'une écologie superficielle portant sur les conséquences de la crise à une écologie profonde travaillant sur les causes ; b) répliquer à la polycrise écologique entendue comme crise des sensibilités déployée via les systèmes sociotechniques encourageant une atrophie de l'expérience, un empire de la froideur via la consommation et le déploiement d'une anesthésie qui affecte même les arts avec l'industrie production culturelle ; c) au cœur de la transition écologique, redonner au sentir toute sa place en amont du croire, du devoir, et du savoir qu'il irrigue, soutenant des thématiques écologiques (savoirs), des modes de « productions » esthétiques (devoir) ou des attitudes de conversions écologiques (croire). A cette place, le poétique trouve sa consistance non seulement intrapsychique mais extrapsychique. Il explique pourquoi lorsque l'art nous rende au vivant, il nous rend non seulement vivant (zoé) mais existant (bios).

Nous savons que l'homme est solidaire de la nature, non seulement en ce qu'il en fait partie (...) mais encore, et avant tout, en ce sens que

chaque mouvement de son âme trouve un soubassement profond et tout naturel dans le monde. (...) Cette solidarité structurale est une des garanties de l'objectivité du côté poétique de la vie. (Minkowski, 1967, p. 172).

Avec le sentir, il s'agit de mettre au jour une solidarité de l'humain avec la nature qui est non seulement génétique ou généalogique mais qui relève d'une inscription ontologique. Le poétique que mobilise les arts active ainsi des métaphores non dualistes. Elles sont à entendre non comme le témoignage d'une dualité réelle, ce que l'on croit d'ordinaire lorsqu'on affirme, par exemple, que dire « la nature parle » est métaphorique. Les métaphores sourdent d'une communauté réelle, en amont de la distinction entre le propre et le figuré (le sursaut de la nature se déploie aussi dans un sursaut de la langue). Elles éclairent d'un jour nouveau les mouvement *Reclaim* (des manifestations *Youths for the climate* à *Occupy wall street*) disant que « ce n'est pas seulement nous qui défendons la nature, mais que c'est la nature qui se défend en nous ».

3. EN QUEL SENS LES ARTS PEUVENT-ILS NOUS RENDRE VIVANT (BIOS) ET AU VIVANT (ZOÉ) ?

De quoi le « vivant » est-il le nom ? Quelles relations le vivant entretient-il avec le sentir ? « Agir pour le vivant », « prendre soin du vivant », *buen vivir*⁹, sont devenus des mots d'ordre en ce temps de polycrise écologique. Cette catégorie de « vivant » est utilisée pour se démarquer d'un anthropocentrisme et raconter les autres formes de vie que la vie humaine autrement qu'en termes de non humains ou d'autres qu'humains. Mais le mot questionne. D'autant que, si nous parlons de vivant, c'est également parce que déferle une culture de mort, via la destructivité extractiviste et le nécrocapitalisme. Si les arts et le spectacle vivant nous rendent vivants et au vivant, nous nous demanderons quels liens la transition écologique et sociale entretient-elle à la fois avec l'extinction des espèces vivantes mais aussi avec l'extinction de nos sensibilités ? Le souci de « rester vivants » ne cultive-t-il pas à la fois la part sauvage du monde en dehors de nous et la part sauvage en nous ?

Parmi les concepts philosophiques, le vivant est un des plus controversés. Il est pris entre sa réduction positive, sinon positiviste, qui en fait l'objet d'une « physique du vivant » ou d'une logique du vivant dans la biologie (Jacob, 1976) ; et sa signification phénoménologique et métaphysique présente dans le concept de vie. Cette dernière signale une puissance d'engagement à persévérer

⁹ Le concept forgé en Amérique dite « latine » de *Buen vivir* est en opposition avec la pensée coloniale hégémonique et son extractivisme brutal. Il désigne non seulement une manière de résister par la survie, mais une expression de la solidarité et de la résistance vitale, vivace et vive dans des formes réussies de cohabitations terrestres, de communautés de vivants humains et autres qu'humains conscients de leurs interdépendances.

dans son être articulant l'être en vie et le monde de la vie dans le corps vécu, inscrite dans le corps du monde ou la nature. Cette controverse résonne singulièrement dans le cadre des arts. On pense au « spectacle vivant » ou aux arts vivants (théâtre, musique, cirque et danse), dont sont exclus, souvent injustement, les arts visuels (photographie, cinéma). On pense aussi à la partition entre les arts appliqués jugés, par l'esthétique classique de style hégélien, trop vivants ou trop liés à notre animalité (la cuisine, l'art des parfums, les arts d'ornement ou du paysage) et les beaux-arts exaltant parfois une « nature morte ».

On le voit, entre vie et mort, les relations des arts au vivant sont polysémiques. On dira qu'elles mobilisent le corps vécu des artistes dans des engagements à chaque fois uniques. On signifiera qu'elles sont *à propos* des vivants : l'animal, le végétal comme thème artistique. Mais cela questionne la place de ces réalités qui nous rendent vivants sans l'être : les montagnes, les vents ou les eaux. On précisera qu'elles sont également déployées *par* des vivants : par leurs pratiques somatographiques, les artistes engagent leurs corps, leurs affects et leurs imaginations pour initier des situations vivaces. Elles le sont enfin, *pour* les vivants : une production artistique en termes de responsabilité sociale et environnementale interroge la génération des œuvres. Cette cartographie déploie les divers chantiers de ce que peuvent les arts pour prendre soin des vivants dans le moment anthropocène (Sermon, 2021).

Ces dernières années, en raison de la polycrise écologique et de l'annonce d'une sixième extinction massive d'espèces, occasion d'une chute de la biodiversité mondiale, les arts ont pris le relais. Ils sont moins la chambre d'échos que la métaphorisation et la symbolisation de ces savoirs de science au sein de leur sagesse poétique. Singulièrement à côté des écologues scientifiques et des « écologistes » politiques, après le mot « environnement », le mot de « vivant » s'impose comme une « nouvelle catégorie de l'entendement écologique » (Blanc, 2017). C'est une manière d'élargir le cercle de la considération morale au-delà des humains, aux non humains, aux autres qu'humains ou aux terrestres. Ce vocabulaire qui se cherche redéploie aussi la compréhension que nous avons du « vivant humain ». Non pas nécessairement pour moins le penser (antihumanisme) mais pour mieux le penser dans la conscience de ses interdépendances avec les autres êtres qui peuplent la Terre ou biosphère. Ce dire troublé, qui parlera ainsi de « vivant humain » porte attention aux mots capables d'exprimer l'agentivité d'un plus grand nombre et de divers vivants. L'environnement encourageait encore la métaphore géométrique de l'entour de l'humain. La catégorie de « vivant » travaille à en démonter l'anthropocentrisme pour penser, plutôt qu'une domination, une cohabitation entre « terrestres » ou « vivants » dit Bruno Latour¹⁰.

¹⁰ Bruno Latour, philosophe et sociologue français, inspirateur des *Science and technology studies* (STS). Il est aussi avec Isabelle Stengers et plus lointainement Dona Haraway, un des

Parler de vivant et des vivants dans les arts invite encore à préciser. A-t-on affaire là à une pauvre ornementation rhétorique réduisant la convocation du mot « vivant » à une métaphore morte ? Ou s'agit-il d'un véritable travail d'innovation sémantique produisant des métaphores vives (Ricoeur, 1972) à vocation critique, redistribuant notre compréhension de nous-même et nos manières de faire monde ? Assumer la question à cette hauteur c'est aussi examiner les relations entre les arts et le sentir dans la perspective d'une poétique du vivant évoquée ci-dessus.

On répondra à ces questions en notant que sur le mot de « vivant » s'agglutinent au moins quatre niveaux de significations distincts mais éventuellement complémentaires.

a) En un premier sens, parler de vivant et de spectacle vivant active une métaphore de l'organisme qui s'insinue et s'oppose aux poids des métaphores mécanistes qui colonisent notre monde vécu. Entre organisme et mécanisme, il y a là une discussion sur le mort et le vivant. Elle questionne comment, dans la modernité tardive, sous l'effet de la rationalité instrumentale, les métaphores mécaniques du contrôle, de la rationalisation, du procès et du quadrillage bureaucratique dominent. Cela repose sur l'idée ou la pulsion morbide selon lesquelles un monde vif est toujours risqué, offert à la surprise qui peut être une mauvaise surprise ; tandis qu'un monde mort, anatomisé, aurait l'avantage d'être sous contrôle. A la manière de Bichat disant « ouvrez quelques cadavres » fondant par l'anatomie *La naissance de la clinique* pour Michel Foucault, la culture du quadrillage anatomique du monde fait du mort le modèle à partir duquel penser le vif. Le mot « gérer », mobilisé pour toutes les dimensions de l'existence, en est de nos jours le concentré symptomatique. Cette disjonction entre ce qui nous vitalise et ce qui nous zombifie exprime combien notre moment historique, qu'il n'est pas exagéré de penser comme planétaire, met en tension, jusqu'à la disjonction, une relation au monde sensible qui suscite nos relations et une relation au monde faite de maîtrise par la métrique qui nous anesthésie. C'est ce que Max Weber, déjà, plaçait sous la crainte d'une « pétrification mécanisée » dans la cage d'acier de la bureaucratisation du monde. Il voyait l'évolution culturelle de nos sociétés progressivement rattrapées par l'émergence de ce qu'il nommait les « derniers hommes...dрапés dans une sorte de suffisante maladie...devenus des spécialistes sans esprits et des jouisseurs sans cœurs » (Max Weber, 2017, p. 302). Le vivant, mobilisé comme métaphore, comme toutes les métaphores,

théoriciens majeurs de la critique du dualisme nature/culture. Il a soutenu une mobilisation sémantique critique de la figure de Gaia, comme ailleurs de la Pacha Mama, pour promouvoir une pensée écologique centrée sur la condition de vivant entendue comme condition Terrestre. Dans le mouvement qui va de ses études de sociologie des techniques à sa pensée écologique, il s'est intéressé, avec la scénographe Frédérique Ait-Touati à la question des scénographies pertinentes pour le moment anthropocène. Tel est le mouvement qu'il a initié allant de la paillasse au plateau (de théâtre) (Latour 2009).

« structurent ce que nous percevons, la façon dont nous comportons dans le monde, et donc nous entrons en rapport avec les autres » (Lakoff et Jonhson, 1985, p. 13).

Loin d'être neutre, parler de « vivant » refigure la manière de nous rapporter à notre temps. Tout comme la métaphore du vivant s'oppose à la métaphore mécaniste de la cage d'acier, les arts du vivant s'opposent aux arts morts et répétitifs d'une industrie culturelle généralisée à l'échelle globale. Dans cette société pétrifiée, les arts du vivant se proposent, faisant des animaux ou des végétaux des actants ou des présences valables et non seulement des décors, de remettre du jeu, de l'imagination, de la vie avec ce que cette dernière porte comme dimension de contingence, d'imprévisibilité, de natalité. Ils inaugurent et ouvrent une « aire transitionnelle de jeu », au sens winniciotti, découvrant qu'il y a plus de latitudes et de flexibilités, dans toutes ces situations ou ces contextes que l'on croit ou pensait pétrifiés ; se restaurant alors dans ses capacités de rêver, de jouer, et d'imaginer. La métaphorisation n'est donc pas à entendre uniquement comme figure rhétorique opposant un sens propre et un sens figuré. Les métaphores vécues invitent à vivre les et par l'image. La philosophie de l'imagination que mobilise les arts du vivant envisage les devenirs du monde vécu depuis sa puissance d'ouverture sans ignorer là où il tend à se figer. Comme dit Paul Ricoeur : « c'est toujours depuis l'utopie naissante qu'il est possible de parler d'une idéologie moribonde » (Monteil, 2024, p. 47).

Peindre, jouer ou scénographier le vivant porte attention à la contingence, à l'accident et à l'imprévu que permet la rencontre aléatoire du sauvage (*wilderness*) en dehors de nous et en nous (puissance d'effraction de la rêverie et de l'enfantin). Cette métaphore critique arrive au moment même où finit de s'étendre à l'échelle planétaire, c'est le sens même de la globalisation, une culture de la mesure, du quadrillage et de la cage d'acier.

b) En un second sens, le vivant, est une catégorie de naturaliste ou de biologiste si l'on entend par biologie (*bios*), qui est le plus souvent une zoologie (*zoé*), la mise au jour de l'existence, chez certains êtres, qui ne sont pas des artefacts, d'une bio-logique, d'une logique du vivant. Les êtres vivants, catégorie de biologiste qui pense le vivant et non la vie, désignent des êtres animaux ou végétaux, qui s'auto-déploient, s'autoréparent et manifestent une forme de finalité interne et une dimension d'individuation. L'attention à cette puissance proliférante, exploratoire et dynamique des vivants, ce tissu organique dont nous sommes issus, est aussi, pour les humains qui en prennent la mesure, l'occasion de se redire combien leur être corporel et sensorimoteur participe de ce dynamisme vital. Les vivants ont un caractère foisonnant que chantaient hier les cabinets de curiosité ou les muséums d'histoire naturelle, dans des classifications des vivants et leur splendide ordonnancement. Ces mêmes institutions changent aujourd'hui leurs mission – quittant l'histoire naturelle pour la biologie, et la biologie pour les

sciences écologiques. Elles se font exploratoires des fragiles équilibres écosystémiques que consacre l'équivoque « biodiversité ». Passant d'une oblation de l'ordre naturel à l'attestation de sa vulnérabilité, elles attestent cette « part sauvage du monde » en dehors de nous dont on annonce l'extinction massive. Ceci qu'il s'agisse du sauvage extraordinaire et monumentale de la macrofaune (*wilderness*) ou des formes de sauvagines plus ordinaires.

Par extension, après la notion d'environnement à laquelle elle succède, celle de vivant désigne les humains et les autres qu'humains pour tenter de se débarrasser d'une forme d'anthropocentrisme. Là où dire « environnement » c'était dire quelque chose d'extérieur ou situé autour de nous ; parler de « vivant », c'est lier profondément l'humain à la longue histoire des vivants. Bien nommer ceux qui ne sont pas humains importe. Les appeler les autres qu'humains, les terrestres, les vivants ou sur le plateau de théâtre des « présences » (cf. Emma Merabet) sont des tentatives. Celles de contribuer à déplacer une manière de nous comprendre qui fait de l'humain le cœur des préoccupations en se concentrant sur les interdépendances ou les appartennances au monde des vivants. Présent dans le contexte le contexte francophone, il resterait à voir comment traduire « vivant » dans le contexte hispanophone. Ce moment du vivant acte d'une volonté de déplacement de l'anthropocentrisme vers un écocentrisme. Elle se concrétise sous l'expression d'« animal humain ». Elle inverse la formulation des métaphysiques classiques, centrées sur la recherche du genre voisin et de la différence spécifique, pour insister surtout sur cette dernière. Si elles parlaient « d'animal politique ou d'animal parlant », elles cherchaient à dire moins le genre voisin que la différence anthropologique. Or, la catégorie de vivant élargit le champ de la considération morale. Elle rediscute la différence anthropologique, non pour la penser moins (dénoncer le chauvinisme humain) que pour chercher à la penser mieux (vivre l'humus et l'humilité de l'humain comme terrestre). Ainsi, les arts mettent en scène les vivants, non comme les restes d'un monde disparu ou pittoresque, ou comme un décor mais comme des actants, sinon des acteurs dans leurs différentes modalités de présence. Ce peut être faire des fleurs des portraits (Zhong, 2022). Ce seront, dans des pratiques somatiques, les corps des artistes (depuis leur souffle en passant par leurs voix jusqu'à leurs postures, des musiciens ou des danseurs aux circassiens...) prêtant leurs corps aux corps animaux. Il s'étudie là comment, dans le moment anthropocène, il est d'autres anthropo-scènes, opérant une redistribution des rôles et des places en vue d'ébaucher une pensée théorique et une pratique artistique désanthropocentrale. Insister sur ce travail de métaphorisation vive indique que le rôle singulier des arts du vivant est de faire monter au registre, moins de la représentation que de l'expression, ce qu'on n'était pas encore parvenu collectivement à se dire et à se partager. Par de justes métaphores, compositions plastiques, fables ou sonorités, les arts habitent le passage de l'implicite et de l'explicite, de l'extériorisé et de l'exprimé,

proposant une interprétation de l'état de nos relations avec les autres êtres avec lesquels nous faisons monde. Par des pratiques de représentation sonores, visuelles ou textuelles :

Les phénomènes du monde y sont exposés, interprétés et thématisés d'une certaine manière, de sorte que prévaut en leur sein, voire en dehors, lorsqu'ils sont puissants, un ordre interprétatif du dicible. (Reckwitz, 2024, p. 46)

Cet ordre interprétatif peut être celui d'une invitation à un soin du monde humble, attentif et critique ; opposé à l'ordre interprétatif qui épouse le vivant dans le cadre du capitalisme extractiviste.

c) En un troisième sens, les arts nous rendent vivants ou au vivant en nous (le sauvage en nous ou l'enfantin non confondu avec l'infantile) et en dehors de nous. A cet endroit, le vivant articule notre dimension organique (être en vie) et un sentiment d'existence (se savoir exister) qui nous augmente parce qu'il s'installe dans le mouvement d'être. Devenus des interlocuteurs valables pour le romancier, le peintre ou le dramaturge et pas seulement un décor, les arts du vivant nous rendent au vivant. Ils nous rendent également existants. Vivre et exister ne sont pas synonymes. Vivre est un fait biologique, exister est un événement biographique. Je peux m'étonner du fait d'être en vie et c'est ce qui fait que j'existe. Cet ancrage mutuel manifeste que les arts cultivent une manière singulière d'être existant (dans un style), sur le fond vécu d'une appartenance au monde des vivants. Dire qu'ils rendent existant ne s'entend pas au sens d'une plus-value, d'une bonne gestion de ses émotions -tout ce vocabulaire de comptable qui sert à nommer nos vies - mais d'une mobilisation singulière du sujet dans ce qui l'individue corporellement, affectivement. Proposer une expérience poétique ou un spectacle vivant n'est pas une offre mais une offrande. Là où l'offre commerciale est préformée, toute offrande prend le risque de s'exposer à la rencontre et à l'accueil (ou non) de l'autre. A la prestation individualisée prescrite et préconstruite qui s'adresse à un profil, un art (ou un vivant) oppose une suscitation qui, dans l'inattendu de la sensibilité, non mécaniquement et sans que cela soit assuré, vient trouver chacun et l'individuer. On pense au cas du suicidaire Brandt arrêté dans son élan et suscité par l'effraction poétique d'une belette dans son champ d'existence et qu'analysa Binswanger (Binswanger, 1987). La phénoménologie parlera d'épreuve pathique ou syntonique (écouter de la musique est, dans sa forme grammaticale, une opération active car il y a une décision, mais nous ne sommes pas devant mais dans la musique et alors c'est elle qui nous porte). La linguistique en parlera en termes de voie moyenne, entre la voie active et la voie passive (Bruno Latour, 2000, 189-208)¹¹. Cette dernière nous concentre sur un « faire

¹¹ « Et si la question portait plutôt sur l'absence de maîtrise, sur l'incapacité de la forme active comme de la forme passive à définir nos attachements ? Comment parler avec justesse de

faire », sur l'importance de nos attachements et de nos interdépendances avec nos milieux . Cette voie moyenne dira que les musiciens jouent de la musique et la musique joue dans les musiciens. Elle entrouvre à l'idée que nos milieux (qu'il s'agisse des plantes, des animaux, ou des ambiances) nous font et nous rendent vivants. Ils constituent un milieu d'existence compris comme un ensemble (au sens de faire de la musique ensemble) tissé de liens d'accordages, d'attention à l'attention des autres. Le manifeste très intensément, moment poétique où le fond d'appartenance vient au jour avant de fondre sous les singularités, le tout début des concerts. Il est ce moment où les instrumentistes s'accordent tout autant qu'ils sont accordés. Un milieu me soutient et me suscite dans mon être en permettant des allures de vie, milieu de vie enrichie et enrichissante. *A contrario* des milieux de vie appauvris, restreints enferment nos existences, les épuisent ou les font souffrir. Rendre existant est un processus relationnel, explicitant une autonomie donnée dans la conscience des interdépendances. Il s'agit là :

(...) D'une dynamique dans laquelle les sujets se sentent liés au monde en ceci qu'ils *agissent* sur lui et qu'il s'*adresse* à eux. Les flèches symbolisent l'idée du médiopassif comme mouvement bidirectionnel du centre duquel naissent vitalité et énergie et nouveauté. Le troisième élément – l'idée que les parties prenantes ressortent transformées du processus de résonance – est ce qui nous conduit à nous sentir vivants, comme le souligne Bruno Latour. (Rosa, 2024, p. 191).

Contre une anesthésie généralisée par la rationalité instrumentale qui nous lasse, être rendu au vivant en nous et en dehors de nous, c'est être suscité dans son désir (et non une envie préformée par les propositions commerciales qui si-phonnent les émotions). Dans la rêverie et l'imagination, soutenu dans ses capacités, on prend alors la mesure joyeuse et joueuse de sa consistance intérieure. A contrario, l'écoanxiété qui est plutôt une éco-colère qu'étudie l'écopsychologie, en creux, donne de penser la morbidité, nous allons y revenir, d'un milieu atrophié et qu'Adorno nommait « l'empire de la froideur ». Les arts, et ce qu'ils nous font faire, par l'activation d'affects spécifiques, ont une portée cosmologisante et ontologique. Au-delà d'une approche psycho-pathologisante ou d'une analyse comme complexe socio-écologique, les arts individuent tout en cosmologisant. Là où l'anesthésie de l'indifférence écologique qu'encourage le capitalisme financier est un état émotionnel qui dissone avec la joie, le plaisir, la honte, la culpabilité, la poétique des arts du vivant active la conscience de nos interdépendances blessées. La scène active ainsi des situations d'entrelacs.

ce que le grec appelle « la voix moyenne », forme des verbes qui n'est ni active ni passive ? » (Latour. 2000. pp. 189-208).

Entre voie passive et voie active, la voie moyenne exprime une implication dans un processus ou une action dont le sujet n'est ni quelqu'un qui agit, ni quelqu'un qui subit, et où les catégories mêmes de sujet et d'objet deviennent indistinctes. La personne ne se vit ni comme toute-puissante ni comme impuissante, mais comme *partiellement puissante*, autrement dit comme ayant part et prenant part, bref, aussi actifs que passifs (Rosa, 2024, p. 189).

En étant rendu à notre dimension d'existence non mutilée grâce à des épreuves sensibles inscrivant nos vies dans les interdépendances reconnues, s'insinue et s'invente là une connexion corporelle entre le monde vécu (bios) et le monde de la vie (zoé).

On en trouve un exemple dans l'expériences des concerts. Dans un ouvrage récent consacré à une sociologie du *heavy metal*, Hartmut Rosa écrit :

« Beethoven et Bach sont joués parce qu'ils offrent des expériences musicales profondes à leurs admirateurs ainsi qu'à des auditeurs toujours nouveaux partout dans le monde. Ils donnent la possibilité d'un contact et d'une rencontre intenses avec une puissance qui reste indisponible ; une rencontre avec quelque chose d'inconnu, d'inattendu, de vivant, quelque chose de toujours autre à travers l'ancien et le connu – fugues ou messe en si mineur de Bach, symphonies, concertos pour piano ou dernières sonates de Beethoven. Le même principe me semble à l'œuvre dans le *heavy metal*. (...) En lui et à travers lui les fans font peut-être encore l'expérience de cette faille existentielle, de cette rencontre, de ce contact avec les monstres et les anges qu'ils recherchent. ... porte sans cette ouverte à une expérience véritable. (Rosa, 2024, p 177-178)

A une industrie culturelle qui participe des effets morbides d'un capitalisme extractiviste, le concert oppose l'instauration d'un régime d'indisponibilité, engageant le fond de notre présence au monde des vivants. En sortant de l'indifférence, faisant littéralement la différence, cet art brise l'expérience atrophiée du monde. Ce qui me rend alors vivant et existant élargit le cercle de la considération, non seulement aux animaux ou aux végétaux mais aux milieux, aux terres, eaux ou vents qui maintiennent dans l'être et suscitent en venant trouver chacun.

d) Catégorie politique élevée contre le nécro-capitalisme opposant culture du vivant et culture de mort ; catégorie biologique désanthropocentrant le vivant humain dans ses liens aux autres vivants ; catégorie existentielle mobilisant tout autant les roches, les eaux et les vents pour susciter, la dimension vivante du désir d'être, le vivant est enfin une catégorie ontologique installant dans le mouvement de l'être. En terminant sur cette dimension originale, qui peut donner l'impression d'être massive, nous voudrions indiquer combien une poétique du vivant, loin d'être ridicule, est radicale. Elle nous installe dans la dimension relationnelle

et dynamique de l'être. Les arts du vivant sont un art de rester vivant, un art de sur-vivre.

CONCLUSION

Les arts du vivant honorent une plongée cosmique dans l'être via la percée poétique des expressions métaphoriques qu'ils inventent. Contre la mort et une culture de mort – on pense aux analyses des penseurs de l'école de Francfort (de Theodor Adorno à Hartmut Rosa) et de leur critique de la pulsion de mort réificatrice que mobilise la rationalité instrumentale du capitalisme industriel - , ils actent le refus d'être déjà morts avant d'être morts. Ils nous « natalisent » dans une sorte, non de régression vers l'infantile mais de progression vers l'enfantin. Ce dernier maintient une dimension d'imprévisibilité dans le temps. Il laisse sa chance aux possibles et donne d'éprouver et de s'éprouver vivant dans ce que cela a d'individuant et d'immersion anthropocosmique dans le monde des vivants sachant la morbidité. On pense au projet architectural et plastique *Green River*, dans le sud de l'Utah aux USA conçu comme une « chambre pour les vivants » tentant de révéler, par des relèves de traces abandonnées, des attentions et des « rituels » poétiques, un ancien camp militaire laissé à un mortel abandon, comme un espace habitable sous le *big sky* (Delorme, 2025, pp. 269-276). Sur le mode d'un sentir qui suscite et ressuscite notre consistance intérieure dans des complicités natives, le droit de rêver que procurent les arts sait débusquer et approfondir de radicales nuances expressives et des intensités vitalisantes. Elles sont autant de traces consistantes de nos êtres reliés, résistants à la banalité, à la généralité, et au cliché. « Si la poésie ne fait pas la révolution, un jour vient où la révolution aura besoin de la poésie » a-t-on fait dire à Camus.

Mais on pourrait se méprendre. Parler du rôle des arts comme des promoteurs d'un droit de rêver ne se confond pas avec l'incitation à s'évader. L'enjeu n'est pas romantique, il est critique. Il faut laisser résonner le mot de « droit » dans « droit de rêver ». La rêverie dont nous parlons, est porteuse d'une dimension critique à portée politique. Son alerte narrative concernant ce qui compte résiste aux récits politiques hégémoniques (la croissance verte, le solutionnisme technique). Les déplacements affectifs qu'elle opère eu égards aux affects dominants résistent à la puissance laminante de l'industrie culturelle et son économie de l'attention individualisée, par des propositions individuantes. Son exploration imaginative d'autres possibles a une portée mobilisatrice qui déjoue les réifications instrumentales. Cette rêverie éveillée active des passions joueuses et créatrice qui répliquent aux passions tristes que cultivent un populisme réactionnaire et un capitalisme extractiviste cynique. On l'aura compris, la pluralisation des affects par les arts du vivant n'est pas une glorification de la sensibilité. Elle est l'identification du caractère positionnel du sensible qui occupe une place, résitue

les enjeux territorialement par les affects et les corps (ex. le « *Occupy* » ou le rôle des Z.A.D. zones à défendre.)

L'ontologie relationnelle des arts du vivant se comprendra aussi dans ce qui la confronte à ce qui produit de la vie empêchée, mutilée, interdite ou même annihilée. Sans doute est-ce là la portée non seulement éthique et politique des arts du vivant mais aussi leur dimension ontologique. Resituer le vivant dans une reconnaissance de sa puissance inaugurale d'ouverture du temps et de consistance travaille à parvenir à être là et de s'y maintenir. Ceci sans ignorer les puissances de mort, la morbidité qui rode que l'historien Jean Baptiste Fressoz nomme un « *thanatocène* » (Fressoz, 2013.) Le vivant, là est l'enjeu ontologique, atteste que la vie n'est pas rien devant les puissances de mort. Il ne se pense que sous la menace possible de la mort. D'ailleurs, tel est le sens moins du substantif « *vie* » que du participe présent vivant :

« Vivant », ce n'est pas un état, mais un acte qui se continue, mais qui est fragile : « vivant jusqu'à la mort » dirait Ricoeur. Le vivant est un être dont la continuation est menacée par ce qui peut l'interrompre et qui y résiste sous toutes les formes que cela peut prendre. Je n'en sais pas grand-chose. J'appelle vivant ce qui est menacé par la mort. Je ne sais pas ce que c'est que la vie, ce que c'est que la mort, mais je sais ce que c'est que l'opposition de la vie à la mort. Et il s'agit toujours de vivants singuliers. Parce que la vie elle-même ne meurt pas. » (Worms, 2024, pp. 35-36)

A chaque fois, chaque jour, sachant les nécroses, les arts insistent, résistent. Ils redisent la joie tenace d'être vivant.

BIBLIOGRAPHIE

- Aridjis, Romero. 2005. *La zone du silence, roman*. Paris, Le mercure de France.
- Binswanger L. 1987. *Mélancolie et manie*. Trad. fr. par Azorin J.M. et Tatossian A., PUF, Paris.
- Blanc, Guillaume. 2017. (dir.) *Humanités environnementales. Enquêtes et contre-enquêtes*, Paris ; Ed. de la Sorbonne.
- Brunel Sarah, « Henri Maldiney. La crise, un appel à exister ? », *Études*, volume 417, n° 7-8, 2012, p. 53-62.
- Bourriaud Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, paris, Les Presses du réel, 1998
- Cabré, Jaume. 2013. *Confiteor*, trad. E. Raillard, Actes Sud.
- Camus, Albert, *Chroniques algériennes 1939-1958*, Paris, Éditions Gallimard, Collection NRF, 1958.
- Claser, Bruce. 1967. « Jackson Pollock : an interview with Lee Krasner », *Arts Magazine*, vol. 41, n° 6.
- Delorme, Damien. 2025. *L'autre rêve américain. Un voyage à vélo vers le soi écologique*, Arles, Actes Sud
- Fressoz, Jean-Baptiste ; Bonneuil Christophe. 2013. *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil.
- Hache, Émilie, 2024. *De la génération. Enquête sur sa disparition et son remplacement par la production*, Paris, La Découverte
- Hess, Gerald. 2023. *Conscience cosmique: Pour une écologie en première personne*, ed. MF/Dehors
- Jacob, François. 1970. *La logique du vivant. Une histoire de l'hérité*, Paris, Gallimard.
- Lakoff et Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, éd. de Minuit, 1985.
- Latour, Bruno. 2000. « *Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement* » in André Micoud et Michel Peroni, *Ce qui nous relie*, éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 189-208
- Latour, Bruno. 2009. « De la paillasse aux planches. Un entretien (sans conclusion) sur le théâtre de l'expérience », dans *Alternatives théâtrales*, numéro spécial sur Théâtre et science en hommage à Jean François Peyret, n° 102-103, pp. 42-45 (avec Frédérique Ait-Touatti).
- Leroy, Christine .2022. dir., *Pesanteur et portance. Une éthique de la gravité*, Paris, Hermann.
- Lynn White Junior. 1967. *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, Revue Science 10 mars 1967.
- Minkowski, Eugen. 1967. *Vers une cosmologie*, Paris, Aubier
- Monteil, Pierre-Olivier. 2024. *Penser l'imagination avec Ricoeur. Raviver la société pétrifiée*, Paris, Hermann, collection Le Bel aujourd'hui
- Merchant, Carolyn. 2021. *La Mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la Révolution scientifique*, trad. M. Lauwers, Ed. Wildprojet

- Maldiney, Henri. 2007. *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon
- Morizot, Baptiste. 2020. *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles Actes Sud
- Morizot, Baptiste. Zhong Estelle. 2018. *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil.
- Pierron, Jean-Philippe. 2021. *Je est un nous. Enquête sur nos interdépendances avec les vivants*, Arles , Actes Sud.
- Reckwitz, Andreas. 2024. « *La théorie de la pratique considérée comme un outil* » dans *La modernité tardive en crise. Qu'apporte la théorie de la société ?* CNRS éditions
- Ricoeur, Paul. 1972. *La métaphore vive*, Paris, Seuil
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Points Essais
- Rosa, Hartmut. 2020. *Rendre le monde indisponible*, Paris, La découverte
- Rosa, Hartmut. 2024. *La modernité tardive en crise*, CNRS
- Rosa, Hartmut. 2024. *No fear of the dark. Une sociologie du heavy metal*, Paris, La découverte.
- Roud, Gustave. 2025. *Petit traité de la marche en plaine* (1932) , Zoe poche, n° 163, 2025.
- Roud, Gustave. 2022. *Œuvres complètes*, dir. Claire Jaquier et Daniel Maggetti, Chêne-Bourg, Zoé.
- Rozzi Ricardo. 2012, [Biocultural ethics: Recovering the vital links between the inhabitants, their habits, and habitats](#)- *Environmental Ethics*, n° 34, pp. 27-50.
- Sermon, Julie. 2021. *Morts ou vivs. Pour une écologie des arts vivants*, éditions B 42
- Serres, Michel. 2018. *Le contrat Naturel*, 1990, Le Pommier/
- Weber, Max. 2017. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Champs/Flammarion.
- Worms, Frédéric. 2024. « Le moment du vivant » dans Revue *Études Juillet-Aout*, n° 4317, p. 35-36.
- Zhong, Estelle ; Morizot, Baptiste. 2018. « L'illisibilité du paysage », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 22, p. 87-96.
- Zhong, Estelle. 2022. *Peindre au corps à corps. Les fleurs et Georgia O'Keeffe*, Arles, Actes Sud,

SITOGRAPHIE

Cyrille Marlin et Dominique Henry, Appel à contribution du n° 33 de *Projets de paysage* <https://journals.openedition.org/paysage/34197>

Citation de Cézanne présente sur le cartel de l'exposition Cézanne-Renoir-Regards croisés, Fondation Gianada, Martigny Suisse, juillet novembre 2024