

Staying with the trouble

Studio Li Edelkoort, Paris

Dans le cadre de l'exposition *Whether Weather...* de van Eetvelde Sautour

Le 7 octobre 2014

Avec : SOPHIE HOUDART, YOANN MOREAU ET PATRICIA FALGUIERES

Sophie Houdart :

Merci beaucoup d'être venus jusqu'à ce lieu insolite.

Je commence par remercier Marc Boissonnade et F93 pour avoir porté ce projet et puis ce collectif et puis l'intelligence générale des situations complexes.

Je voudrais le remercier pour la qualité de son accueil et je voudrais remercier aussi Catharina et Stéphane dont j'ai fait la connaissance il y a quelques années, avec qui je travaille. Nous partageons beaucoup de choses et je les remercie en particulier pour les troubles qu'ils fabriquent et dont vous avez vu un extrait dans la salle d'à côté.

Alors Catharina et Stéphane travaillent ensemble depuis un petit peu plus de 2 ans. Nous disposons collectivement d'un grand atelier à Montreuil où il se trame des choses, où sont en train de se tramer des choses entre un sismologue (Alexandre Schubnel) qui est installé à l'ENS, une anthropologue (moi-même Sophie Houdart), deux vidéastes (Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor) et puis quelques visiteurs de passages, et puis Stéphane et Catharina.

Les installations donnent le visage de ce qui est en train de se tramer, dont on ne sait pas ce qu'il deviendra et la rencontre d'aujourd'hui vient poursuivre ce travail d'élaboration et cette réflexion qu'on vous montre en cours de route. Les installations de Catharina et Stéphane constituent des assemblages singuliers qui manifestent des équilibres fragiles, une pesanteur aussi, parfois un équilibre et une pesanteur tout à la fois. Elles font l'effet d'une collection d'accidents en quelque sorte, ou d'une mise en scène dramatique qui traite, et je cite là Patricia Falguières « de l'enchaînement paradoxal qui se produit contre toute attente, en toute logique ou si l'on préfère inexorablement avec surprise ». Ces installations m'ont fait penser, c'est pour ça que j'ai invité Patricia, aux merveilles qui déployaient des matières hétérogènes et des procédés pour les faire tenir ensemble, des ajointements délicats (je cite Patricia), « des moulures, des boursouflures, des effritements, des contagions, des frottements ou des débordements ». J'espère que vous avez apprécié le long titre de l'installation qui est aussi le long titre des œuvres que vous avez dans le catalogue... il faudrait un exercice de diction pour le lire à haute voix car résine, latex... et ce qui me semble significatif dans cette accumulation, c'est que la composition, dite telle qu'elle, devient un langage en soi, énumérer ce qui est invité, dire ce qui se passe simplement, sans en qualifier pour

autant la teneur, rester en lisière du sens, « Just below the wave of narrative », de Lucien Castaing-Taylor pour étiqueter ce qu'il voyait sous les yeux ? il y a une économie du dire dans les installations de Stéphane et Catharina qui va de pair avec une subtilité des installations qui menacent toujours de rompre, elles tiennent par un travail et un dispositif technique qui peut être complexe et qui peut rompre. Et toute cette économie sert un propos très précis qui n'est pas rendu plus explicite volontairement dans l'exposition, elle fait rentrer avec toute la prudence requise, dans la zone peuplée d'incommensurables ouverte par un événement tragique, qui est celui qui nous a réuni, tragique et lancinant qui est survenu au Japon en mars 2011. Ce qui s'est passé alors n'a en réalité pas cessé de se passer depuis, ce n'est pas un événement au sens classique du terme, c'est un événement qui n'a pas de fin pour l'instant, et depuis donc l'air est peuplé de bon de particules indésirables et la terre souffre, sort continuellement l'écho de ce dont elle a été capable. Et on a en tête les perturbations, les troubles, qualités d'un agent dont on ne connaît pas les motivations, qui crée des perturbations dans un environnement initialement conçu comme homogène, qui rend manifestes les équivoques. Et les installations de Stéphane et Catharina respectent précisément ce trouble. Les parcourant, on ne va pas vers l'analyse ou la compréhension, on entre dans un champ de perturbations, dans lequel ce qui est recherché, c'est le maintien et la stabilisation des états équivoques. C'est la précision dans la chose confuse.

« Staying with the trouble », qui était le titre que j'ai donné à cette invitation, c'est une expression que je dois à la philosophe des sciences Donna Haraway qui a travaillé sur des objets extrêmement post modernes, qui a travaillé sur les cyborgs, les animaux, des espèces de compagnies et qui développent à l'endroit des uns comme des autres, des cyborgs comme les espèces de compagnies, une philosophie dans laquelle elle va mettre en récit les possibilités de cohabitation, de coévolution, de socialité interspécifique entre les humains et les non humains, les humains et les cyborgs, les humains et les chiens en l'occurrence etc. « Staying with the trouble » c'est se situer précisément pour Donna à la lisière de catégorie que l'analyse se plaît à distinguer, on est dans l'interspécifique, à la lisière. Donc « Staying with the trouble », c'est être dans cette situation d'inconfort, qu'on va prolonger pour apprendre de ce qui est mis en rapport.

Alors, pourquoi ces détours ? Qu'est-ce que j'apprends en lisant Haraway, qu'est-ce que j'apprends de Fukushima, pourquoi ne pas parler franchement de ce dont il est d'abord question ou ce dont il est surtout question ? Pourquoi ne pas expliciter l'irréversibilité écrasante de la pollution de l'atmosphère, des sols ; de ce qui y pousse, de l'eau ... de cette pollution que, de fait, pour invisible qu'elle soit, on mange, on respire, on boit ? Pourquoi ne pas signifier la démesure de ce dont il est question, dénoncer l'inconséquence politique et sociale que l'événement met en évidence ? Pourquoi choisir de rester avec le trouble, ou de s'installer dans le trouble et d'essayer de s'y maintenir ? Finalement c'est la relecture de Donna Haraway par une autre philosophe des sciences, Isabelle Stengers qui m'aide davantage à rentrer dans le propos. Ce à quoi invite Isabelle dans un certain nombre de ses ouvrages, c'est deux choses. D'abord, prendre le temps, ralentir, c'est un argument qu'elle a plusieurs fois formulé, qui est devenu un topo « face à l'urgence, nous ne pouvons pas nous permettre quoi que ce soit d'autre qu'apprendre à penser contre la tentation de laisser le sentiment de l'urgence nous dominer. Bruno Latour reprend cette idée quelques années plus tard : « c'est à cause de l'urgence qu'il faut se

mettre à réfléchir lentement » et Emilie Hache, encore plus récemment « il faut refuser d'abandonner la complexité du problème devant le caractère d'urgence de la situation ». Urgence de la situation il y a, avec ce qui s'est passé à Fukushima mais je fais corps avec ces propositions qui visent à prendre le temps précisément parce qu'il y a urgence, précisément parce que c'est grave. Il faut prendre le temps de ralentir dans la pensée mais aussi faire des détours. Il ne faut pas prendre les chemins les plus courts. En passant par Donna Harraway, c'est ne pas prendre les chemins les plus courts.

L'autre chose que je prends d'Isabelle Stengers à laquelle j'invite Yoann, bien qu'il y arrive par d'autres voies dont il va nous parler, c'est la question de la dramatisation, l'idée qu'on a quelque chose à gagner dans la compréhension des situations en les dramatisant, c'est-à-dire en rajoutant du trouble plutôt que de le résorber, en ajouter pour arriver à donner du sens. Le trouble réfère pour moi, c'est le cadre théorique que j'élabore, à contre coup et le premier trouble, ce pourquoi je voulais qu'on fasse une discussion sur le trouble, elle est d'abord liée pour moi à une dissonance cognitive très forte que j'éprouve au moment de retourner au Japon, dans ce pays que je connais et que je fréquente depuis longtemps, après la catastrophe. Et je cherche à faire une place à ce trouble et le préserver en l'état. Alors, juste pour vous donner une idée et aller un peu dans la matériologie, un extrait de mes notes de terrain de mai 2013 : « Pendant le voyage, je suis dans l'avion qui me mène à Tokyo, je lis dans le Monde daté du 27 mai, la brève suivante : l'agence japonaise de l'énergie atomique (JAIE) a annoncé lundi 27 mai que 30 chercheurs avaient été exposés à des radiations lors d'un incident dans un laboratoire nucléaire qui s'est produit jeudi au laboratoire de physique nucléaire de Toka Imura. Dans un premier temps, l'agence avait seulement évoqué l'exposition de 4 chercheurs aux radiations. L'incident s'est produit au moment où des scientifiques envoyaient un rayon à protons sur de l'or dans le cadre d'une expérience d'accélération de particules. Au total 55 employés travaillaient alors sur le site lorsque le problème s'est déclaré à cause d'une surchauffe. Erreur humaine, d'après la JAEA, 2 chercheurs ont été exposés à des radiations de 1,7 millisievert soit un peu plus que lors d'un examen radiologique. Leur état n'inspire aucune inquiétude médicale, a expliqué un porte-parole de l'agence. La commission internationale de protection radiologique conseille de ne pas recevoir une dose annuelle de plus d'1 millisievert mais estime qu'une exposition inférieure à 100 millisieverts par an ne représente pas statistiquement un risque d'augmentation de cancer. D'après la JAEA, une substance radioactive a été émise de façon accidentelle pendant l'expérience à cause d'une surchauffe provoquée apparemment par des problèmes techniques. Une partie de la radioactivité émise s'est ensuite répandue dans l'atmosphère après que les employés ont mis en route des ventilateurs pour abaisser les niveaux dans le laboratoire. Le porte-parole de la JAEA a souligné que ces ventilateurs n'auraient pas dû être utilisés, évoquant une erreur humaine. Et l'article se termine ainsi : « la sécurité nucléaire est un sujet particulièrement sensible au Japon (On est en 2013). Depuis l'accident de la centrale Fukushima Dai-ichi en mars 2011, après un séisme suivi d'un tsunami, la pire catastrophe du secteur depuis celle de Tchernobyl en 1986. D'un point de vue analytique on pourrait prendre ce cours article et le détricoter pour voir l'ensemble des acteurs en présence, à chaque fois que survient au Japon depuis le 11 mars 2011 soit un incident ou un accident qui est en partie lié à l'énergie nucléaire, une

émission de radioactivité même hors du secteur nucléaire civil, dans un laboratoire sur une paillasse expérimentale etc. soit un événement sismique. Il n'est pas possible d'évoquer aujourd'hui au Japon un tremblement de terre ou un événement, un aléa climatique, sans pour autant tout de suite faire en sorte que cet événement climatique, qui dépasse largement l'histoire de l'homme et la question du territoire, ne soit l'occasion de donner des nouvelles de ce qui se passe dans la centrale en temps réel, parce qu'il continue de se passer des choses. L'événement donc se reconnaît à mêler des choses que le temps quotidien se plaisait à tenir séparées. Et toujours au cours de ce voyage, je sors de l'avion, je prends le bus à l'aéroport de Tokyo pour rejoindre le centre-ville. Le bus nous fait passer sur la voie express surélevée et là j'ai très fort en tête la lecture de la trilogie du romancier Murakami 1Q84. Et je passe la totalité de mon séjour à me demander comment vais-je reconnaître ceux qui voient deux lunes. Comment, à quoi vais-je identifier les signes que nous sommes passés sans nous en apercevoir dans un autre monde duquel tout espoir de revenir dans celui que nous connaissions semble exclu. Alors je ne vais pas vous résumer la trilogie qui est énorme, simplement pour vous resituer un petit peu le contexte. C'est l'histoire entre autre d'Aomamé, qui prise par l'urgence d'un rendez-vous, décide d'aller dans les bouchons sur cette voie express surélevée, décide de descendre. Elle prend un escalier métallique de l'aire de stationnement d'urgence et se rend compte petit à petit qu'en prenant cet escalier quelque chose a disjoncté dans la réalité et qu'elle est passée dans un autre monde, ou plutôt que le monde dans lequel elle va continuer à vivre ses aventures vient de se superposer à celui dont elle avait l'expérience. Il y a vraiment une disjonction. Elle piste des signes qu'elle est passée dans un autre monde et le signe le plus fort de cette disjonction c'est le fait qu'elle voit dans le ciel au-dessus de Tokyo non pas une lune mais deux lunes. « Dans le ciel brillaient deux lunes : une petite et une grande. Deux lunes se côtoyaient. La grande était la lune de toujours presque pleine de couleur jaune, mais à côté il y en avait une autre. Une lune aux contours inhabituels, légèrement déformée et d'un vert tendre comme des jeunes pousses. Voilà ce qui captait son champ visuel. » Et donc elle se rend compte par cette expérience (disjonction cognitive) que le monde qu'elle connaissait a disparu comme si, dit-elle « il avait été aiguillé ailleurs. Les altérations qui ont eu lieu sont pour l'instant limitées. La plus grande part de ce nouveau monde a été détournée telle quelle du monde originel que je connaissais. Elle ne me porte donc pas vraiment préjudice. Pourtant cette part modifiée aura comme conséquence de faire surgir de plus en plus d'écart important dans mon environnement. Les erreurs iront progressivement en s'amplifiant et selon l'écart ruineront la logique de mes actes et me feront peut-être commettre une faute mortelle. Si cela arrivait, cela serait pour moi littéralement fatal ». Et donc, elle conçoit qu'elle est à présent entrée dans l'année 1Q84 plutôt que 1984. « L'année 1984 que je connaissais n'existe plus nulle part. je suis maintenant en 1Q84. L'air a changé, le paysage a changé, il faut que je m'acclimate le mieux possible à ce monde lourd d'interrogations comme un animal lâché dans une forêt inconnue. Pour survivre et assurer ma sauvegarde je dois en comprendre plus tôt les règles et m'y adapter ». Et plus loin elle écrit qu'elle a peur d'avoir perdu sa tête, elle en vient au diagnostic qu'il est arrivé quelque chose au monde. Et, pour citer Stengers, « il s'agit désormais d'apprendre à habiter ce que désormais nous savons. D'apprendre ce à quoi nous oblige ce qui est en train d'arriver. Il est arrivé quelque chose au monde et

il s'agit de trouver les moyens adéquats d'appréhender ce qui s'est passé et d'en rendre compte ». Isabelle et Philippe, dans un de leurs ouvrages, invitent à apprendre à penser avec les choses plutôt que contre elles. Et également à prolonger le trajet, comme je vous le disais plus tôt, à ralentir, à faire des détours etc. L'évènement de Fukushima, je peux chercher à le saisir, autrement dit, par ses ramifications les plus explicites. Je pourrais travailler sur l'industrie nucléaire et son insuffisance, sur l'accident et ses conséquences, sur la catastrophe humaine, sur les déplacements de populations... Je pourrais saisir ce qui s'est passé à Fukushima par ses ramifications secondaires, la manière dont Fukushima est désormais totalement liée à l'histoire de Hiroshima, l'histoire japonaise de la bombe, la disparition des villes, voire encore par l'histoire culturelle de la submersion qui a donné lieu à toute une littérature, le fait que le monde et plus particulièrement le Japon puisse juste disparaître de l'univers, ou bien je peux tenter de l'approcher à rebours, là où les efforts de sens sont les moins intenses. Et là je cite Carlo Ginzburg : « là où les efforts de sens sont les plus ourdis, là où le travail de la pensée est requis » et la proposition que je fais en tant qu'anthropologue est d'appréhender la catastrophe de Fukushima, les catastrophes ou ce qui s'est passé, à la fois par une expérience de terrain auprès des cultivateurs qui dans les régions de Fukushima s'acharnent à prendre des mesures quotidiennes de leur environnement de manière à comprendre les comportements très subtiles, suivant leurs terminologies, de ce qui circule dans l'air, et puis de faire du terrain sur le milieu savant des sismologues qui vont travailler eux sur les mouvements subtiles, les déplacements d'air provoqués par des tremblements de la terre. Alors, mélanger plutôt que démêler, prendre le temps et saisir l'occasion de toutes les articulations instables pour réfléchir à ce qui s'est passé. Et donc pour m'aider à parfaire le mélange plutôt que le démêlage, j'ai demandé donc à Patricia Falguières et Yoann Moreau de se joindre à moi ce soir et on va initier ensemble toute une série de discussions qu'on pourrait avoir à d'autres endroits en prenant le temps de la réflexion comme elle viendra. J'ai besoin de Patricia, on a travaillé ensemble sur certains de vos textes, je vous l'avais dit, pour comprendre comment s'agencent des choses qui n'appartiennent a priori pas au même registre, qui ne relèvent pas des mêmes ontologies. Vous n'êtes pas du tout obligée de vous reconnaître dans quoi j'ai besoin de vous. Et donc j'aurais envie de vous faire parler de la manière dont vous pouvez vous saisir de cette notion de trouble à travers ce que je lis dans vos textes sur les assemblages, les frottements, les frictions, sur le théâtre aussi. Vous écrivez dans un article intitulé Poétique de la machine « la merveille n'indique pas spécifiquement la contre nature, elle caractérise aussi bien ce qui advient en accord avec la nature mais ce qui va contre la vraisemblance ou le probable. Elle qualifie notre relation connaissance - ignorance à la causalité. Il faut insister, dites-vous, la merveille ne renvoie pas à une théorie du fantastique mais à la logique et à la temporalité de la connaissance ». Et cela en particulier je le lie à la manière dont les gens sur place, les paysans dans la région de Fukushima vont chercher à comprendre le comportement des radionucléides par exemple et ces installations de mesures, ces prises de mesures quotidiennes continuent se confrontant, s'opposant aux stations de mesures fixes installées par le gouvernement. Et j'ai besoin de Yoann pour comprendre quelles sont les possibilités matérielles de la dramatisation. J'ai grillé un peu les étapes. Patricia Falguières est Historienne de l'art et elle a beaucoup écrit sur une période historique (au XVI^e siècle) sur le maniérisme et les chambres des

merveilles. Yoann Moreau est Anthropologue et a écrit une thèse sur Catastrophes et monde, et est également metteur en scène. C'est aussi à ce double titre que j'avais envie de lui donner la parole. Dans ton travail de thèse, tu parles du bouleversement cosmologique induit par une catastrophe en disant : « est-ce que je peux encore vivre dans ce monde et est-ce que le monde et moi sommes encore compatibles ? » Il me semble que la question du trouble est dans cette question-là. J'ai besoin de vous deux pour penser l'articulation vacillante entre des catégories données comme figées et imperméables les unes aux autres.

Patricia Falguières :

Je vais peut-être réagir aux suggestions à bâtons rompus parce que j'ai vu d'abord cette très belle exposition qui m'a beaucoup fait plaisir et m'a beaucoup intéressée. Au fond, je voudrais continuer sur ce dont nous avons commencé à parler avec les deux artistes qui m'ont fait le plaisir d'une visite commentée et discutée. C'est vrai que je travaille toujours sur le XVI^e siècle et aussi sur l'art contemporain. Par rapport à ce que tu viens de dire et qui est tout à fait une riche introduction, il me semble qu'on est à un moment tout à fait étonnant où, je dirais dans l'histoire de l'art, une parenthèse se ferme. C'est-à-dire qu'il y a finalement, une sorte de système des arts qui s'est mis en place après Galilée et dont je pense que Galilée a été l'auteur de fait comme théoricien de l'art (ce qu'on oublie, il est aussi un théoricien de l'art) qui répartit très précisément les places et notamment les places des artistes. A partir de Galilée la place des artistes est dans l'énonciation, dans l'expressivité avec des variantes historiques sur trois siècles mais ils n'ont plus accès à un certain ordre de problèmes, à un certain régime qui est le régime ontologique. C'est-à-dire qu'en gros la révolution scientifique qui porte le nom de Galilée a aussi pour effet, en détruisant la cosmologie aristotélicienne, de détruire la place de la mimesis et donc la place des artistes. On oublie toujours que la mimesis n'est pas une question de ressemblance mais précisément une question de statut ontologique. C'est une cosmologie beaucoup plus subtile qu'on ne l'a dit, que les historiens des sciences ne l'ont dit en donnant le mauvais rôle à Aristote. Il faut se rappeler que dans la cosmologie aristotélicienne, il n'y a pas une nature mais deux natures, ce qui est absolument capital philosophiquement parlant. Il y a une nature parfaite supra céleste qui concerne les cieux les plus éloignés de nous (mais pas les premiers cieux), qui est effectivement caractérisée par des mouvements parfaits, constants, éternels. Il n'y a pas de Dieu chez Aristote ni de premier auteur. C'est intéressant. Et puis il y a une autre nature qui est notre nature à nous mais aussi celle que nous appelons, nous modernes, la nature sous la lune. Les premiers cieux et la terre en font partie et cette nature-là, c'est une nature de catastrophes. D'ailleurs on oublie que dans la cosmologie aristotélicienne il y a, j'allais dire, une bonne et une mauvaise nature. La nature sous la lune est la nature qui est le lieu de toutes les contingences, de tous les échecs, de tous les accidents possibles et dont, je dirais, le régime est le probable. Il est probable que demain les fleurs vont continuer à pousser etc. mais nous n'en avons pas l'assurance. Et nous vivons dans cette incertitude. Et je pense que une des forces de la cosmologie aristotélicienne c'était qu'il tenait précisément à cette dissociation de deux natures dont l'une est une nature tragique. Et vous voyez bien aussi que dans un monde chrétien la question d'admettre cette cosmologie aristotélicienne a été l'effort, d'abord au moyen âge puis au XVI^e de gros travaux d'élaboration qui ont été le fait de St

Thomas D'Aquin mais aussi de Suarez, enfin des métaphysiciens jésuites au XVI^e siècle parce que c'est pas du tout un monde chrétien, pas du tout une nature bienveillante, mais une nature marquée par le tragique, l'échec, la catastrophe, les éruptions volcaniques etc. Donc, je pense que c'est très important de comprendre cela par rapport à aujourd'hui. Cette idée d'une tragédie essentielle de la nature. L'autre point qui est aussi important c'est que cette dichotomie de la cosmologie aristotélicienne qui nous dit ce qu'est la mimesis. La vraie mimesis c'est la relation d'achèvement et de complémentarité qui permet en fin de compte au fil d'une succession d'opérations de substitutions et de relais à l'humanité d'accomplir un peu de la nature. C'est-à-dire que la nature étant catastrophique potentiellement, n'allant pas jusqu'au bout de ses opérations, la mimesis c'est l'ensemble des opérations par lesquelles l'art humain, l'artifice humain achève, donc rend parfaits autant que possible les mouvements que la nature ne porte pas jusqu'au bout. L'exemple le plus terre à terre en gros c'est en gros si vous laissez vos rosiers dans le jardin sans vous en occuper ça va devenir des églantiers. Le rosier ne produit pas naturellement des roses, il faut des artifices pour produire. Evidemment là toutes les métaphores végétales fonctionnent mais ce ne sont pas des métaphores. C'est-à-dire si vous voulez comprendre ce qu'est l'art, il faut déjà comprendre ce qu'est le jardinage. C'est cela la base de l'aristotélisme. Vous voyez donc que la mimesis c'est un registre ontologique tout à fait crucial et elle est un joint entre la nature imparfaite et catastrophique sous la lune et la nature parfaite, dont nous n'avons qu'une vue théorique, au-dessus de la lune. Donc le statut de la mimesis c'est crucial et c'est là que s'exerce l'art humain. C'est ça qui est tout à fait crucial. L'artiste est là comme celui qui va travailler à cette jointure. Il a un rôle précis qui relève de l'ontologie. Vous voyez pourquoi je parlais de Galilée tout à l'heure parce que ce qui change dans le statut de l'art à la fin du XVI^e, c'est qu'à partir du moment où vous faites voler en éclat cette cosmologie avec cette double nature, un des effets collatéraux et dramatiques c'est que le statut de l'art s'en trouve complètement diminué. Et ce n'est pas un hasard si en fait un des grands textes de philosophie de l'art a été produit par Galilée lui-même qui oppose deux types d'artistes et qu'il précise que puisqu'il n'a plus le monopole de la mimésis, ce qui reste à l'artiste c'est précisément qu'il travaille dans le champs de l'énonciation. Ce qui nous renvoie aux catégories de la rhétorique, donc il est là pour donner forme, exprimer des contenus qui ne lui appartiennent pas et qui n'ont qu'une volonté et une vocation à orner mais qui ne nous disent rien et surtout qui ne font rien, qui n'opèrent pas au bon niveau qui est le niveau ontologique. Ce qu'on ne perçoit pas c'est à quel point la fonction de l'art est dévaluée, et surtout elle n'est plus en prise avec ce qu'on appelle désormais la science. Et c'est très important ! Vous savez que les traités de Léonard De Vinci ont circulé pendant toute la Renaissance sous forme de manuscrits que les artistes gardaient précieusement dans leurs ateliers, qu'ils étudiaient, dont ils faisaient l'exégèse, qu'ils copiaient etc. Et comme vous le savez, Léonard c'est l'artiste aristotélicien par excellence puisque c'est l'homme qui étudie toutes les formes de mouvements, depuis les mouvements de l'eau, celui des oiseaux... Ces manuscrits, on va les expurger et en France c'est l'Académie des Arts qui, à la fin du XVI^e, va publier ce qu'on appelle le Traité de la peinture qui est en fait un artéfact académique. Evidemment, Léonard n'a pas écrit le Traité de la peinture, il écrivait une histoire naturelle ou une philosophie naturelle, c'est cela qui l'intéressait. Et la philosophie naturelle de Léonard se transforme en Traité de la

peinture dans laquelle on va conserver ce à quoi a accès le peintre, c'est-à-dire les éclairages, la perspective etc. Donc la scénographie mais là on a changé de registre et je trouve cela très révélateur que l'Académie en France aie fabriqué cet objet qu'est le Traité de la peinture qui n'a pas d'existence dans le monde aristotélicien de Léonard. Alors, je pense que ce qui est intéressant aujourd'hui est qu'au fond ce modèle-là qui se met en place au XVIIe siècle et dont les institutions académiques sont l'édification politique et sociale a vécu malgré les coups qu'il a pris pendant trois siècles avec le romantisme, l'art moderne... Ces modèles institutionnels à peine établis sont contestés, ils obligent les artistes à se déplacer, à les contester etc. Néanmoins, je pense que si on accorde à l'évènement Fukushima cette force d'ébranlement, ce qui s'est effondré c'est cet accès qu'a l'artiste ou non, au registre ontologique. Et moi ce qui me frappe beaucoup quand même c'est précisément, je reviens à notre conversation de tout à l'heure, que je vois que l'évènement Fukushima fait beaucoup travailler les artistes. En même temps je pense que c'est le signe d'une conjoncture artistique. C'est-à-dire, on voit bien comment des disciplines, comme la sémiologie dans les années 80, ont pu être porteuses pour les artistes ; et d'une manière générale je vois qu'aujourd'hui il y a chez les artistes un retour à l'ontologie, à la métaphysique que je constate. Et c'est un retour à la métaphysique qui n'est pas réactionnaire mais qui montre bien que cette parenthèse ouverte avec Galilée s'est vraiment refermée. Et là, il y a quelque chose de nouveau et que je trouve très excitant. Cela se discute.

Sophie Houdart :

Merci beaucoup ! ça se lie aussi à la fois dans les installations elles-mêmes et dans les manières de travailler. Ce dont on voulait rendre compte aussi c'est la place très importante que prend l'atelier à Montreuil dans l'organisation de notre pensée collective. On était parti sur un modèle plus classique de parcours qui nous permettrait d'arriver à un point d'aboutissement où on aurait quelque chose à dire et où prendre le temps ou faire des détours aurait été une manière de revenir à quelque chose qui soit l'établissement d'un sens. Et ce sens est en train de se fabriquer dans l'atelier à Montreuil.

Yoann Moreau :

J'ai deux possibilités. Soit je présente quelque chose que je connais de mon travail soit je me déplace à partir de ce qui a été dit. C'est vrai que j'ai l'habitude de me déplacer et là il y a effectivement des déséquilibres, des injections que vous proposez et qui me stimulent. Moi j'arrive d'une randonnée dans le Jura où on parlait de prendre du temps et ici c'est comme la dernière étape de ma randonnée. Sur la question de prendre du temps, je me suis dit : mais regarde il y a des gens qui se déplacent derrière avec ces ombres un peu spectrales et je me disais nous on est avec eux face à vous. Donc on parle avec un spectre. Et par rapport à Fukushima, j'utilise ce terme. On n'est plus dans le spectaculaire, on est dans le spectraculaire. On a quelque chose de cette deuxième lune. Je vais m'installer dans cette sensation-là de scénographie. Sur cette question des deux lunes, 1Q84 et le monde sublunaire d'Aristote, on a quelque chose entre les deux, un monde sous deux lunes. Donc on serait là avec deux régimes de contingences. Le régime de contingences classiques aristotélicien et un nouveau régime de contingences. J'ai fait une thèse sur les catastrophes et au moment où j'écrivais ma thèse s'est produit Fukushima.

Pendant cette thèse, je m'étais déjà intéressé à Tchernobyl, j'avais fait un geste d'ébauche pour voir comment Tchernobyl avait été abordé non seulement dans les textes, dans les récits mais aussi dans le son, dans l'image fixe, dans l'image en mouvement et de voir un peu comment ça se déplaçait dans l'art muséographique. Quand j'étais en train de rédiger cette thèse, arrive Fukushima et j'ai comme définition de la catastrophe la définition qu'on a aujourd'hui. Et le mot catastrophe, c'est là une histoire particulière, c'est un mot de la langue française, il nous vient du grec *katastrophé*, et chez les Grecs il signifie le dernier acte d'une tragédie. Et quand arrive Fukushima, je me rends soudain compte que c'est le dernier acte d'une tragédie mais pas n'importe laquelle : une tragédie grecque. Chez les grecs, à cette époque-là, les tragédies finissent bien ou mal. Et chez les grecs il y a chaque année un concours et d'habitude celle qui gagne est une tragédie qui finit mal. Quand, à la renaissance, Corneille et compagnie s'inspirent du corpus grec, ils s'inspirent de tragédies qui finissent mal et il n'y a plus de catastrophe heureuses mais que des catastrophes funestes. Et en plus de cela, dramaturgie grecque : dénouement soudain. On a à la fois une unité de temps et unité de lieu. Donc les catastrophes chez nous se doivent de répondre à un critère d'événementialité et elles doivent être spectaculaires. Donc elles doivent être à la fois hyper visibles et événementielles. Fukushima ne répond à aucun des critères. Elle n'est pas événementielle, mais avènementielle, c'est l'avènement de quelque chose et non la fin de quelque chose. Et elle n'est pas hyper visible mais plutôt invisible, insensible, inodore, même intraçable. C'est-à-dire qu'on n'arrive pas à avoir des relations de causalité. Rigoureusement, on peut dire que les catastrophes nucléaires, Fukushima, Tchernobyl, ne sont pas des catastrophes parce qu'elles ne sont ni spectaculaires ni événementielles. Donc il fallait trouver un terme parce que si elles ne sont pas des catastrophes, qu'est-ce qu'elles sont ? Comment les appelle-t-on ? Et là le nœud du problème c'est de se dire s'il n'y a pas de mot pour les décrire ni de dramaturgie pour les raconter alors elles n'existent pas. Si je ne peux pas les mettre en récit, en rendre compte, les faire advenir dans le champ du langage, dans le champ du partage, que ça soit langage verbal ou artistique, elles seront de l'ordre du désastre à la Blanchot. Alors, j'ai travaillé avec une compagnie en Suisse et j'ai creusé l'ambivalence des catastrophes. C'est-à-dire qu'il n'y a pas que des catastrophes néfastes, il y a aussi des catastrophes propices. Par exemple, le Tsunami de 2010 a conduit à une table rase mais aussi une aubaine pour tous les promoteurs immobiliers. Ce qui m'a appris, ça c'est le séisme au Japon en 1855, où dans le traitement médiatique à l'époque on a toute l'ambivalence qui est donnée à voir et mise en récit. Ceux qui en ont profité ce sont les charpentiers, les pompiers et certains moines. On est arrivé sur des hypothèses qui étaient simples et pourtant inexorablement surprenantes. On regarde dans le cinéma, on voit des catastrophes qui ne font pas que des monstres. On a plein de super héros, des gens qui sont irradiés par le nucléaire et qui deviennent surpuissants, des super monstres (heureux). Une catastrophe, quelle qu'elle soit, elle nous affecte dans notre ensemble. Physiquement (nombre de morts, dégâts matériels), mais aussi dans notre vitalité (dépérissement, perte d'envie de vivre, de notre moral...). Et par rapport à cela, c'est aussi quelque chose à soigner, à prendre en compte. Quand on met en avant le nombre de morts et que derrière on nous met les disparus objectivement, c'est plutôt l'inverse qu'il faudrait faire. Les disparus devraient être en premier car c'est eu les plus importants sur le plan social. Quelqu'un qui est

disparu et dont on ne peut pas faire le deuil, c'est hyper délicat à traiter. Quand vous avez une coulée de boue et que vous ne pouvez pas retrouver des gens, socialement c'est beaucoup plus dur de s'en remettre que dans un tremblement de terre où on retrouve les dépouilles et on peut faire le deuil. Dans le tsunami c'est pareil. Les gens sont portés disparus et le deuil est très difficile. Donc les disparus, c'est notre deuxième lune. On a deux lunes : le corps physique et le champ symbolique de la personne.

Sophie Houdart :

Là sur la question des disparus, cela m'a très marquée au Japon. Quand on tape sur un moteur de recherche « trouble » et « Fukushima », les premières choses sur lesquelles on tombe sont des séries très médiatisées de témoignages d'apparitions spectrales, où il y a depuis la catastrophe des récits pour lesquels on a des compositions visuelles extrêmement fortes comme un renouveau des photographies spectrales. On a des captations à la fois vidéos et photographiques de présences spectrales et des gens qui viennent attester de cette présence dans leur monde, d'une deuxième couche qui n'est pas perceptible par tout le monde et à laquelle seuls eux auraient accès, comme effectivement Aomamé dans le roman de Murakami.

Le trouble pour moi c'est de me retrouver dans des situations anthropologiques (j'ai beaucoup travaillé sur les savoirs scientifiques) et d'avoir le sentiment que particulièrement dans la configuration ouverte par Fukushima on était dans le cas d'un savoir inquiet. Tout à coup, autant le domaine de l'art est effectivement réouvert, autant le domaine de la science est complètement perturbé, mis en branle. Si on creusait sur le savoir sur la radioactivité, en termes de connaissances, il n'y a de connaissances ni partagées ni partageables, mais une connaissance récalcitrante. Il y a une résistance, on veut rester à la lisière encore une fois, et les injonctions et énoncés qui essaient de clore le débat ne fonctionnent pas du tout et n'ont aucune prise. C'est également le cas pour les savoirs sismiques. J'étais très frappée en commençant ce travail auprès des sismologues que Fukushima fasse table rase de leurs points de vue, de tout ce qu'on savait sur le fonctionnement mouvant de la planète. C'est-à-dire que depuis soixante ans on fonctionnait en sismologie avec un certain nombre de connaissances qui commençaient à être stabilisées et ce qui s'est passé à Fukushima n'est pas encore complètement qualifiable du point de vue des sismologues eux-mêmes, qui continuent de s'interroger sur le lieu, l'intensité, le profil etc. et du coup il y a une excitation latente mais très sensible sur le fait que tout va être rejoué. On est un peu avec Fukushima à une espèce de point zéro de la connaissance et on est vraiment dans un savoir inquiet dont les conséquences de nos propositions comptent.

Patricia Falguières :

Je parlais avec Hélène qui s'occupe de l'enrichissement des déchets nucléaires qui me disait que comme il faut pérenniser ces sites pour les trente prochains millions d'années, la question qui se pose est vraiment une question anthropologique. C'est-à-dire comment mettre des warnings, une signalétique, pour que dans cinq millions d'années on n'aille pas faire des travaux inconsidérés dans cette zone-là. Alors ce que j'ai trouvé renversant, c'est quand même des hauts fonctionnaires, polytechniciens etc. qui vous expliquent tranquillement : « eh ben la solution c'est

les artistes. On va demander à des artistes d'imaginer des dispositifs d'avertissement pour que d'ici cinq/dix/vingt millions d'années on n'aille pas regarder par là. » Alors j'étais vraiment pantoise parce que je trouve en ça un acte merveilleux, un acte de foi dans l'art. Ce qui est très occidental aussi c'est cette manière de se référer à l'art et à l'artiste quand les carottes sont cuites. On ne peut plus s'en remettre aux Saints, on s'en remet aux artistes.

Sophie Houdart :

Les artistes sont invités, convoqués mais dans le cas de Fukushima, ils ont aussi pris la main. C'est-à-dire qu'il y a eu une aire de perturbation tellement intense, en tout cas au début, que la personne qui a fondé le premier centre de mesure citoyenne de la radioactivité c'est un artiste. Il était musicien, rien à voir avec de schmilblick et il était prêt à quitter le pays. Il s'est formé aux premiers instruments de mesure. Et donc là, il y a l'idée qu'on ne pouvait pas laisser le savoir inquiet aux experts parce qu'ils allaient faire de l'expertise, qui est le contraire d'un savoir inquiet. Le savoir de l'expert c'est celui qui clôt le débat, qui ne fait pas de détour.

Patricia Falguières :

En t'écoutant, il y a une chose qui me paraît troublante. C'est au fond, pourquoi s'en remettre au théâtre qui convoque une temporalité ? Parce qu'effectivement il y a quelque chose dans le théâtre qui le lie à une contrainte aristotélicienne dans le sens usuel du terme, alors que Fukushima ne convoque pas une temporalité (il y a quelque chose d'immobile). Donc je voudrais savoir pourquoi le théâtre ?

Yoann Moreau :

Ben c'est sublunaire (rires). Moi j'ai travaillé avec eux sur deux spectacles déjà et c'est vrai qu'ils ont quand même fait le metteur en scène puisque moi je travaillais en tant que dramaturge sur le spectacle. Le metteur en scène a quand même fait des choix de visibilité, de spectacularité bien sûr. Après, ce n'était pas forcément un bon choix dans la production finale, dans la pièce, mais elle a été bien reçue. Là où je suis convaincu qu'il se passe quelque chose, c'est sur le plateau, pas sur la scène. Sur le plateau chacun assume un rôle, c'est-à-dire le chercheur du monde académique ne cherche pas à être l'artiste, l'artiste ne cherche pas à être le chercheur, on n'est que dans de l'ordre de la jointure, des raccords à faire et c'est peut-être là que se passe le travail de mimesis dont tu parlais. D'ailleurs par rapport à cela j'ai une question. Au Japon, il y a un principe que mon ancien directeur de recherche appelle principe de Basho qui consiste à pousser le culturel jusqu'au naturel, comme si la nature était après la culture et non pas avant.

Patricia Falguières:

Il y a une formule au XVIe siècle qu'on peut traduire par : à force d'art, la nature. La nature ne constitue pas une force première garantie d'abord parce qu'elle est technicienne elle-même, et puis aussi bien les philosophes que les artistes, les médecins, tous ceux qui produisent au XVIe savent qu'il n'y a pas de fondement. Ils ne reprennent pas à leur compte l'opposition scolastique entre une forme et une matière, c'est-à-dire que quand tu vas chercher la matière tu trouves constamment quelque chose qui est un changement de formes. C'est ça qui est peut-être le plus intéressant car le XVIe est un moment de dilatations et

d'épanouissement de l'Aristotélisme. Ce qui est matériau va devenir forme et ce qui est forme va devenir matériau. La matière n'est pas une passivité, une substance sur laquelle l'art s'exerce. C'est un état de forme et c'est pour ça que c'est la philosophie des arts. C'est pour ça que les artistes se reconnaissent dedans. Ceux qui contestaient l'idée scolastique (matière d'un côté et forme de l'autre), ce sont tous les gens qui s'occupent de morphogénèse, ce sont les artistes et les jardiniers. On sait très bien qu'il n'y a que des états, que ce qu'on appelle matière ou forme sont des états, des processus continus et l'artiste intervient dans ces processus parce qu'il peut les dévoyer, les détourner pour produire des paradoxes. C'est pour cela que c'était une philosophie pour les arts, pour ceux qui produisent parce qu'on s'intéresse à des processus continus dans lesquels des rôles sont distribués, mais il n'y a pas de polarité autoritaire comme la scolastique. L'illémorphisme n'est pas le fin mot de l'occident. On ne peut pas limiter la culture occidentale à un modèle scolastique ou cartésien, c'est absurde. Moi ce qui m'a frappé, c'est quand François Julien parle de propension des choses (c'est un des thèmes qu'il a développés), moi cela me fait énormément penser à ce que faisaient les artistes dans les jardins. Ce n'est pas un hasard si l'art dans les jardins est né en ce moment-là (au sens moderne du terme). Et la propension des choses c'est ce que des gens comme Bernard Palissy n'arrêtent pas de travailler. C'est un artiste extraordinairement sophistiqué qui travaille sur des processus qui me font penser à des pratiques de peintres des années 70. Ces artistes-là me semblent beaucoup plus près d'une forme de poésie chinoise par exemple. Je crois que le principe Basho, on peut le chercher dans la poésie du XVIe. Il suffit d'aller au jardin de la Villa D'Este et on trouve tout cela.

Sophie Houdart:

Peut-être qu'on peut ouvrir le débat si vous avez des questions. Alors, le nom du collectif ne fait pas encore l'unanimité. Il reste encore des troubles qu'on ne va probablement pas résorber. Il s'appelle « Call It Anything ».

Question : De quel type de joint parle-t-on ?

Sophie Houdart:

On n'est plus sur les frottements, ce qui grince un peu.. on n'est pas sur quelque chose qui se dirait ni dans la production de linéarité ni dans la fluidité en fait. C'est pour cela que les descriptions prolifiques des maniéristes, tout le vocabulaire qu'ils vont mobiliser pour décrire le travail d'une matière sur une autre m'intéressaient particulièrement, parce que j'ai l'impression que c'est plus cela. On ne cherche pas la fluidité.

Question : Vous parlez de quoi quand vous parlez d'ajointements ? Nous, nous sommes à cette échelle aussi.

Yoann Moreau:

C'est marrant. Pour moi la question de la jointure elle est précisément une question d'échelle. C'est-à-dire justement comme vous l'avez définie, est-ce une question de fluide, de solide, est-ce que c'est pour articuler, est-ce que c'est processuelle ? Là je vais répondre un peu en physicien. Un fluide c'est quelque chose qui prend la forme

de ce qui le contient (ex. de l'eau dans un bouteille). Une pomme est un solide quand je la tiens dans la main. Par contre, à partir du moment où je vais avoir besoin d'un récipient pour la transporter, elle va prendre la forme de ce récipient et devient un fluide. Elle commence à se comporter comme un fluide. Ce qui est solide à un moment donné peut se comporter en fluide à partir du moment où il y en a un grand nombre et qu'on les met dans un récipient. Donc une jointure ce serait quelque chose qui donne forme à ce qui le contient. On travaille sur Fukushima ? C'est bizarre. On travaille sous Fukushima, on est dedans ! On n'a pas tant de recul que cela par rapport à Fukushima, on baigne, c'est ambiant. Et en même temps on travaille sur cette jointure, c'est cela le dedans et le dehors de Fukushima. C'est quoi le contenant ? Et c'est quoi l'échelle ? Comment donner forme à ce qui nous contient nous ? Ou à ce que l'on contient ? Ou à ce que contient le monde, ou l'inverse ? J'essaie de faire la jointure entre ce que nous dit la physique et cette question de changement d'échelles. Mais quand on convoque dans un atelier ou sur un plateau de théâtre, quand vous convoquez un physicien, il vous parle d'un point de vue sur le monde qui est celui de la physique atomique par exemple. Et puis vous prenez un biologiste, c'est les organes, la terre, l'échelle cellulaire. Et vous prenez un anthropologue, il vous compare les sociétés entre-elles. Vous prenez un géologue, il vous parle de la tectonique des plaques en prenant une autre échelle. En fait, vous êtes en train de confronter les échelles, et puis quand on essaie de confronter les échelles on est en train de voir, justement en faisant varier les échelles, c'est quoi ma pomme ? Elle est où ? Qu'est-ce que je peux saisir là-dedans. Sur une pomme, je peux, c'est un solide. Mais quand il y en a plein, je ne peux pas. Et puis, l'intérieur d'une pomme ce n'est plus une pomme. Donc en faisant varier les échelles, on définit notre objet d'étude, les perspectives, comment on bouge par rapport à cet objet d'étude. C'est comme tu disais, Fukushima est une aubaine pour les géologues. C'est une expérience et donc on maltraite la matière, on ne cesse de faire cela. On fait de même avec les animaux en laboratoire. On les maltraite pour voir comme ça réagit. Là on ne peut pas le faire ni éthiquement, ni physiquement pour le séisme. Effectivement toute maltraitance est source d'expériences.

Intervention dans le public: Je trouve vos rendus très bien avec cette coprésence de toutes ces associations mais aussi ce vocabulaire dualiste. Et là je pense qu'il faut éviter surtout le keyword Thinking. Vraiment les mots ne contiennent rien, il faut aussi les dissocier.

Sophie Houdart:

Il y a le vocabulaire de la sismologie aussi. Derrière le trouble, il y avait aussi cette question de la turbidité qui manifeste précisément un état instable de la matière. Il suffit de secouer un peu et ça peut être ferme, se stabiliser.

Yoann Moreau:

Bien ! Par exemple dans le cas de turbidité, il y a.... je pensais à genèse, le contraire de catastrophe. C'est-à-dire ce qui produit un monde. Et puis la catastrophe c'est ce qui le détruit. Au Japon, la cosmologie c'est ce qui donne naissance au monde, eh bien je ne raconte pas le mythe lui-même complètement mais en gros vous avez à la fois de la matière, du vide, des éléments volatiles etc. tout cela est mélangé et turbide. La genèse japonaise c'est un monde turbide et puis là-dedans il y a une

chose décante. Vous prenez un seau et vous mettez dedans du polystyrène, des cailloux, des feuilles mortes, des bouts de bois, de matières organiques, vous mélangez tout cela et au début vous avez tous les cailloux qui tombent, puis l'argile, les feuilles et les éléments les plus volatiles. Mais la genèse nippone n'est pas advenue comme un évènement. Là aussi on est sur une dramaturgie de l'évènement pour la genèse aussi. Elle est processuelle. Et puis donc les choses continuent à se déposer, les choses les plus subtiles continuent à tomber dans le monde sublunaire. Et puis quand vous avez un tremblement de terre, vous secouez le seau et puis vous repassez par l'état de turbidité et les choses se redéposent.

Sophie Houdart:

J'ai en tête, en t'entendant, que c'est vraiment l'impression que le truc qu'on a à nouveau secoué, qui arrive périodiquement, oblige à repenser tous les termes de ce qu'on avait tenu comme séparé quand c'était stable. Moi je le vois, j'ai une image très forte comme quand je suivais des agriculteurs qui essaient de voir comment ils peuvent relancer l'agriculture biologique proche de la centrale etc. et donc, accompagnés par des agronomes, ils vont transformer certaines de leurs parcelles en parcelles expérimentales. Ils mesurent la radioactivité dans les rizières à l'entrée et puis ils vont suivre le fluide de l'eau, la manière dont l'eau va se propager dans la rizière et mesurer la radioactivité à tel endroit. Déjà la rizière qui dessine une géométrie en elle-même très particulière est quadrillée. Mais l'expérience qui m'a le plus frappée parce qu'elle était à petite échelle aussi et que le passage à la grande échelle posait des problèmes, c'est une parcelle avec des grands arbres dans lesquelles on avait détecté des taux de radioactivité assez élevés. Donc ils ont coupé les arbres et ils ont fait des sacs de copaux qu'ils ont étalés par terre et c'était comme un tapis de sacs de copaux. Dans les sacs, l'humidité, la fermentation etc. a fait se développer des champignons et les champignons captent la radioactivité. Leur idée, qui me paraissait complètement ahurissante en termes de temporalité, était de laisser repousser les arbres et voir s'il y avait moins de radioactivité puisqu'on aurait mis autour des arbres constitués des arbres précédents eux-mêmes des copaux absorbés par les champignons. On aurait créé comme un tapis qui permettrait à l'arbre de repousser avec moins de radioactivité. Après la question de ce qu'on fait des copaux du coup très radioactifs et des champignons etc. Mais je veux dire là ce que tu disais sur le fait qu'on a tout secoué et que là il va falloir recommencer à zéro. On sait comment fonctionne le cycle de la nature. Mais là il va falloir tout reprendre, tous les paramètres. On réinitialise la connaissance qu'on a parce qu'il y a ce nouveau truc dans l'air dont on ne comprend pas le fonctionnement, le cheminement, et tous les discours d'experts ne vont pas résoudre du tout le problème de ces gens qui regardent comment la radioactivité se déplace et qui ne comprennent pas. Et puis ce n'est pas le problème des experts pour le moment.

Sophie Houdart:

Merci pour avoir accompagné, assisté à cette rencontre. Merci beaucoup Patricia, merci Yoann.

Applaudissement du public.