

## Exposition Vivants : approche entre art et médiation scientifique

**Auteur :** Nasello, Cathy

**Promoteur(s) :** Servais, Christine

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en communication, à finalité spécialisée en médiation culturelle et relation aux publics

**Année académique :** 2024-2025

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/23130>

---

### Avertissement à l'attention des usagers :

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département Médias, Culture et Communication

**Exposition *Vivants* : approche entre art et médiation scientifique**

Cathy Nasello (s201404)

Sous la direction de Christine SERVAIS

Jury : François Louis, Nicolas Navarro et Christine Servais

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master en communication à finalité  
spécialisée en médiation culturelle et relation aux publics

Année académique 2024/2025

## **REMERCIEMENTS**

Je remercie ma promotrice, Christine Servais, pour sa bienveillance, ses conseils avisés et son accompagnement tout au long de ce mémoire.

Merci à Sophie Pittoors d'avoir accueilli ce projet avec enthousiasme et confiance dans un esprit d'ouverture aussi précieux qu'inestimable.

Un énorme merci aux artistes – Karine Assima, Jen Berger, Robin Bodéüs, Christophe Bustin, Dominique Coutelle, Louanne Deltenre, F.I.S/Tart, Frank Pittoors, Julie Pittoors, Véronique Roland et Florian Zanatta – pour leur générosité, leur créativité et leur confiance, qui ont largement contribué à donner vie à cette exposition.

Je remercie également les membres du collectif *lacYme* pour leur travail et leur implication dans la médiation scientifique – Elisa Baldin, Florian Zanatta, et tout particulièrement Alice Mouton pour son soutien, ses mots et son dévouement.

Merci à mes proches et amis pour leur soutien et leur présence toujours chérie.

Merci aux visiteurs de l'exposition, connus ou anonymes, d'avoir enrichi ce projet par leurs regards, en espérant, à notre tour, avoir enrichi le leur.

Et un mot de gratitude pour Guy Massart et Rachel Brahy, pour leur ouverture d'esprit et leur manière profondément humaine d'accompagner les étudiants.

Enfin, je remercie Axelle Gossiaux pour sa relecture attentive.

# Introduction

## 1. Approche pratique

Quelle est la place de la nature à l'heure où les crises écologiques remettent en question nos manières d'habiter le monde ? Comment nous représentons-nous l'environnement ? Est-il un sujet strictement scientifique, dont seuls les experts peuvent en construire une juste représentation ? Est-il, au contraire, un objet anthropologique que les humains, tous confondus, investissent de sens, d'imaginaire et de symboles, au point où ces constructions socialement ancrées orientent nos façons de prendre soin, ou non, de la nature ? Mais, qu'est-ce que la nature, au juste ? Ce concept, aussi abstrait que concret, fait l'objet de débats philosophiques depuis des siècles. C'est la raison pour laquelle nous lui préférerons ici le terme « vivant » qui suppose de lui redonner une forme d'altérité. Ce qui est vivant peut mourir et cette simple constatation souligne donc sa fragilité.

Ce mémoire de création propose d'ouvrir des pistes de réflexion, à travers la conception d'une exposition immersive, dans laquelle la science et l'art, se côtoient dans le même espace pour y juxtaposer leur vision du vivant. Cette exposition intitulée *Vivants* se déploie depuis le 3 mai jusqu'au 29 juin à l'Observatoire du Monde des Plantes (OMP), institution du pôle muséal de l'Université de Liège. Elle s'inscrit dans une démarche de médiation culturelle et scientifique visant à donner de la visibilité aux dimensions de la nature pouvant échapper à notre regard : les processus d'un écosystème, les interdépendances invisibles, les forces et les fragilités des espèces.

Ces phénomènes sont abordés dans une approche sensible et artistique, à travers les œuvres de douze artistes : Karine Assima, Jen Berger, Robin Bodéüs, Christophe Bustin, Dominique Coutelle, Louanne Deltenre, F.I.S, Frank Pittoors, Julie Pittoors, Tart, Véronique Roland et Florian Zanatta. Ainsi que dans des dispositifs de médiation scientifique, articulés autour des quatre serres climatiques de l'OMP avec la collaboration de l'ASBL *lacYme*, un collectif de scientifiques se définissant comme un laboratoire citoyen favorisant la mobilisation autour de l'écologie.

En croisant les apports de la création artistique et de la médiation scientifique, cette exposition et, parallèlement, cette recherche théorique interrogent la place de l'art comme levier potentiel dans la sensibilisation aux enjeux contemporains, et ce, dans le cadre d'un terrain donné. La dernière partie de ce mémoire traversera le cheminement de ce projet, de ses choix curatoiaux aux partis pris, mais aussi des tensions relevées et se confrontera avec la question

formulée au départ : l'art peut-il être un outil de sensibilisation aux enjeux environnementaux ? Si oui, comment ?

## 2. Approche théorique : méthodologie et hypothèse

Au-delà de la réalisation concrète de l'exposition, ce travail s'accompagne d'une réflexion plus large sur les articulations possibles entre art, médiation et écologie. Il s'agira tout d'abord d'interroger, par une analyse comparative, la capacité des formes esthétiques à éveiller une attention au vivant et à contribuer à la reformulation éthique de notre rapport à la nature. Nous analyserons les points convergents et divergents des perspectives théoriques de *l'esthétique verte* développée par Loïc Fel<sup>1</sup> et de *l'esthétique environnementale* de Nathalie Blanc<sup>2</sup>. Pour situer ces approches contemporaines, nous passerons, dans un premier temps, par le concept d' « esthétique de la nature » en prenant pour appui la philosophie kantienne sur le jugement de goût, ainsi que par la conception de l'expérience esthétique proposée par Jean-Marie Schaeffer.

En seconde partie, nous aborderons une réflexion théorique sur le rôle de la vulgarisation scientifique dans la transmission et la représentation des savoirs destinés au grand public. Que permet-elle en termes d'acquisition du savoir ? Quelles en sont les limites ? Pourrait-elle constituer un levier supplémentaire de sensibilisation ? Cette partie s'appuie sur les travaux de Smaïl Aït El Hadj, Claire Bélisle<sup>3</sup> et de Bernard Schiele<sup>4</sup> dans une analyse critique articulée au terrain de l'exposition : comment avons-nous mobilisé la vulgarisation et quelle forme prend-elle sur notre terrain ?

Enfin, la dernière partie sera consacrée à une approche plus analytique de notre exposition, en nous appuyant sur les travaux de Jean Davallon et al.<sup>5</sup> sur l'intégration de la thématique environnementale et de ses enjeux dans le cadre muséal. Nous mettrons en perspective ces réflexions avec notre terrain d'expérimentation, en questionnant l'insertion d'une approche artistique dans un lieu initialement dédié à la science. Cette analyse nous amène réinterroger la place de la médiation croisée (art et science) dans notre exposition, en prenant

---

<sup>1</sup> Loïc Fel, *L'esthétique Verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Éditions Champ Vallon, 2019

<sup>2</sup> Nathalie Blanc, *Vers une esthétique environnementale*, Indisciplines, 2008,

<sup>3</sup> Smaïl Aït El Hadj et Claire Bélisle, *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985

<sup>4</sup> Bernard Schiele, « Les enjeux cachés de la vulgarisation scientifique », dans *Communication Information*, volume 5 n°2-3, hiver/été 1983. Il était une fois la théorie.

<sup>5</sup> Jean Davallon, Gérald Grandmont et Bernard Schiele, *L'environnement entre au musée*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992

appui sur les figures de convergences proposées par Marie-Christine Bordeaux<sup>1</sup>. Nous verrons dès lors que ces dimensions au sein de notre exposition relèvent moins d'un véritable croisement que d'une forme de cohabitation.

Ceci nous permet aussi de nous confronter à notre hypothèse de départ : associer l'art et la médiation scientifique peut constituer un levier de sensibilisation aux enjeux environnementaux, en traduisant des concepts scientifiques en expériences sensibles et accessibles. Nous nous questionnerons alors sur les dispositifs qui ont rempli cette fonction au sein de l'exposition.

La seconde partie de notre hypothèse se trouve aussi nuancée : le croisement (art et science) pourrait amener à ouvrir un espace de réflexion politique, l'art étant envisagé comme un outil de mise en lumière des enjeux collectifs propre à nourrir un nouveau « sens commun ». Dès lors, nous évaluerons si l'exposition permet véritablement de faire émerger une prise de conscience collective sur notre responsabilité face aux enjeux environnementaux.

Ce constat conduit alors à infléchir notre hypothèse initiale sur la manière d'envisager les leviers de sensibilisation, selon la notion que nous avons esquissé de *mosaïque verte du paysage culturel*.

Enfin, en nous basant sur une approche émotionnelle induite par le terrain et les conditions immersives qu'il offre, nous verrons comment l'environnement de l'exposition a influencé l'aspect scénographique et la réflexion sur la réception du visiteur. Notre dispositif s'inscrit dans une double logique de l'immersion selon les concepts énoncés par Florence Belaën<sup>2</sup> : entre spectacularisation et expérience englobante, mobilisant une attention multisensorielle.

Nous conclurons ensuite cette partie par un retour réflexif en retracant le cheminement du projet depuis l'idée jusqu'à sa concrétisation, en ouvrant sur la possibilité d'envisager la nature comme un *autrui*, selon la pensée de Lévinas.

---

<sup>1</sup> Marie-Christine Bordeaux, « Art et science : les médiations de l'artiste et du scientifique », dans : *30es journées internationales sur la communication, l'éducation et la culture scientifiques, techniques et industrielles. Arts, Sciences et Technicité*. 2009

<sup>2</sup> Florence Belaën, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », *Culture & Musées*, vol. 5, n° 1, 2005, pp. 91-110.

# PREMIÈRE PARTIE : LES THÉORIES DE L'ESTHÉTIQUE DE LA NATURE

*DE L'APPROCHE TRADITIONNELLE VERS UN RENOUVEAU*

# CHAPITRE 1 : DE L'APPROCHE TRADITIONNELLE VERS UN RENOUVEAU

## 1. Les fondements kantiens

### Introduction

Pour présenter cette partie, il est essentiel de passer brièvement par l'esthétique kantienne, car elle constitue une référence fondamentale et sert d'appui aux auteurs que nous mobilisons, notamment Loïc Fel et Nathalie Blanc. Ces derniers introduisent une critique et une réflexion qui enrichissent l'approche de Kant en l'adaptant aux enjeux environnementaux actuels. Avant d'aborder ces théories, il convient d'énoncer d'où nous partons et de le mettre en perspective avec les prolongements et les critiques post-kantiennes.

Il est couramment admis qu'Emmanuel Kant a introduit l'esthétique moderne. Il élabore les prémisses de ce qu'on pourrait appeler, aujourd'hui, une « esthétique de la réception »<sup>1</sup>, en cherchant à résoudre la querelle entre l'objectivité et la subjectivité du jugement esthétique. Il définit le jugement esthétique pur comme désintéressé, exempt de toute finalité, détaché de tout référent conceptuel ou moral. Toutefois, cette conception se heurte aujourd'hui à certaines ankyloses<sup>2</sup>. D'abord, sur le fondement même de l'esthétique : comment la définit-on aujourd'hui ? Ensuite, l'art peut-il être réellement compris sans finalité, alors qu'il est souvent mobilisé à des fins politiques ou éducatives ? Cette tension se retrouve dans le sujet de ce mémoire : est-ce que l'art peut servir de médiateur pour comprendre et sensibiliser aux enjeux environnementaux. Si oui, comment ?

Pour explorer cette tension, nous nous appuierons sur les travaux de Schaeffer, notamment *L'Expérience esthétique*<sup>3</sup> et *Objets Esthétiques*?<sup>4</sup>, afin de comprendre la rupture avec Kant qui préféra une lecture essentialiste de l'art. Nous examinerons aussi en quoi l'approche naturaliste de l'expérience esthétique proposée par Schaeffer répond mieux, selon nous, à la diversité des expériences esthétiques auxquelles prétend notre terrain. Cependant, l'objectif n'est pas de revoir en détail ces débats philosophiques, mais de situer les travaux contemporains utilisés pour notre étude, notamment ceux de Nathalie Blanc et Loïc Fel.

---

<sup>1</sup> Antoine Grandjean, « Introduction » dans *Critique de la faculté de juger*, Livre I : Analytique du Beau, Première Section : Analytique de la faculté de juger esthétique. Éditions Flammarion, 2008, p. 8. Disponible en ligne : [Numilog](#). Consulté le 16 février 2025.

<sup>2</sup> Le terme ankylose est employé ici pour souligner la rigidité et le manque de souplesse du modèle kantien, ainsi que la difficulté de son articulation avec les théories contemporaines de l'esthétique de la nature. Celles-ci tentent à la fois de s'émanciper du principe de désintéressement de Kant tout en s'appuyant sur ses bases conceptuelles, rendant ces approches à la fois complexes et parfois paradoxales.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience Esthétique*, Gallimard, coll. « nrf essais », 2015, ePUB

<sup>4</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Objets esthétiques? », *L'Homme*, n° 170, 2004, pp. 25-46.

Ces derniers introduisent dans la question esthétique une dimension scientifique et environnementale, et pensent que l'expérience de la beauté est enrichie par des apports externes tels que les savoirs scientifiques, la culture, le contexte social et environnemental situé. Ces approches se décalent donc de l'esthétique kantienne et d'un jugement esthétique pur.

### 1.1. L'origine de l'Esthétique

Cette première sous-partie s'appuie principalement sur l'ouvrage *Esthétique et philosophie de l'art* et de la section intitulée *Kant : le jugement esthétique* par Danielle Lories<sup>1</sup>. Le terme « esthétique » apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle avec Alexandre Gottlieb de Baumgarten (1714-1762) en 1735 dans *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (« Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème »), il définit l'*aesthetica* comme la science nouvelle de la sensibilité (du grec *aesthesis*, « sensation »)<sup>2</sup>. Il publie ensuite les deux tomes de *Aesthetica*, où l'esthétique se présente alors comme théorie de la sensibilité à la beauté<sup>3</sup>, englobant la théorie de la sensibilité et l'étude de l'art. Ce dernier, aspirant à produire le beau, repose sur des principes de composition et possède des règles, de la même manière qu'il existe des règles pour l'élaboration d'un savoir<sup>4</sup>. L'esthétique s'est d'abord constituée sur les productions artistiques, mais s'est étendue à la nature, donnant naissance à une série de réflexions sur l'expérience esthétique de la nature.

### 1.2. L'Esthétique de la nature

Si l'esthétique est la théorie de la sensibilité à la beauté, alors la nature est l'objet principal de cette sensibilité dans l'esthétique de la nature. Hormis cette large caractéristique, il est complexe de définir ce qu'est précisément l'esthétique de la nature, car elle ne repose pas uniquement sur l'objet « nature », mais sur l'expérience du sujet face à celle-ci.

Emmanuel Kant est l'un des premiers à introduire l'esthétique de la nature, principalement à travers la notion du sublime. Près de deux siècles plus tard, cette notion réapparaît dans les années 1970, notamment avec Allen Carlson qui emploie le terme d'« esthétique environnementale », fondée sur un modèle cognitiviste<sup>5</sup>. Selon lui, les

---

<sup>1</sup> Danielle Lories, « De la Renaissance italienne au XIX<sup>e</sup> siècle romantique et scientifique : Kant : Le jugement esthétique », dans *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, de Boeck supérieure, 2014<sup>1</sup>, pp. 160-175.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 160

<sup>3</sup> Laurence Hansen-Løve, *La Philosophie de A à Z*, Paris, France : Hatier, 2011, p.157

<sup>4</sup> Danielle Lories, *op. cit.*, p. 160

<sup>5</sup> Gérald Hess, « Esthétique environnementale : jalons, enjeux et perspective », Fabula / Les colloques, « Dire et faire la "nature" », pp. 2-4. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document10244.php>, article mis en ligne le 25 septembre 2023, consulté le 29 mars 2025

connaissances scientifiques permettent de formuler une appréciation esthétique « appropriée » de la nature<sup>1</sup>. Ce modèle est notamment critiqué par les philosophes Emily Brady, Noël Carroll ou Arnold Berleant<sup>2</sup>. Ce dernier met en avant l'*immersion* sensorielle dans l'expérience esthétique de la nature : nul besoin de connaissances exogènes pour ressentir les « sensations provoquées par la pluie sur la peau du visage, aux reflets des arbres dans l'eau de la rivière, à l'odeur pénétrante des lilas au printemps [...] »<sup>3</sup>.

Jean-Marie Schaeffer revient quant à lui sur les fondamentaux kantien : l'esthétique de la nature relève du beau naturel portant sur les qualités formelles des objets de la nature (« il est fondé sur l'apparaitre de la nature », nous dit Schaeffer), et se distingue du sublime de la nature, qui ne se rapporte pas aux objets eux-mêmes, mais à l'expérience du sujet, qui « échoue », dit Schaeffer, à en unifier son infinitude, mais qui, par sa raison, parvient à s'élever au-dessus d'elle<sup>4</sup>.

Une définition encore plus large est proposée par Loïc Fel soulignant que l'esthétique de la nature englobe une diversité d'expérience, qui vont de la représentation (peintures, récits, images) « à l'utilisation d'éléments naturels dans les activités artistiques, aux objets et sites naturels eux-mêmes, en passant par toute l'imagerie et les récits de type scientifique des éléments naturels »<sup>5</sup>, explique Fel.

Ainsi, s'il est difficile de la circonscrire, nous pouvons dégager quatre éléments fondamentaux de l'esthétique de la nature : la nature en tant qu'objet, l'environnement naturel en tant que lieu de l'expérience du sujet (représenté ou *in situ*) et par là, la manière dont il le perçoit et les représentations qu'il s'en fait. Ces différentes réflexions prolongent le débat kantien sur le jugement esthétique, dont nous esquissons les quelques points fondamentaux dans la suite de notre analyse.

### 1.3. La faculté de juger

C'est avec le philosophe Emmanuel Kant (1724-1804) que naît l'esthétique moderne dans l'ouvrage *Analytique du beau. Critique de la faculté de juger*, 1790<sup>6</sup>. La thèse de Kant est

---

<sup>1</sup> Loïc Fel, *L'esthétique Verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Éditions Champ Vallon, 2019, p. 125

<sup>2</sup> Gérald Hess, *op. cit.*, p. 3

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>4</sup> Schaeffer Jean-Marie, « Esthétique de la nature ou esthétique environnementale ? », *Nouvelle Revue D'esthétique*, vol. n° 22, n° 2, 2019, p. 59

<sup>5</sup> Loïc Fel, *op. cit.*, p. 8

<sup>6</sup> Danielle Lories, *op. cit.*, p. 161

que le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts, sinon on pourrait disputer à ce sujet par des preuves<sup>1</sup> (« on ne peut disputer du goût »)<sup>2</sup>.

Le beau se situe hors du registre de la raison, car on ne peut pas démontrer le beau sur des bases purement objectives et rationnelles. Il se situe donc dans le domaine subjectif du sentiment (plaisir ou déplaisir). Toutefois, ce sentiment doit assurer une sorte de validité universelle, comme si ce jugement était objectif<sup>3</sup>. Kant cherche le caractère « universalisable » du jugement de goût.

Kant identifie deux situations permettant de différencier deux types de jugements : l'un est déterminant, l'autre réfléchissant. Dans le cas du jugement déterminant, nous connaissons la règle sous laquelle tombe l'objet du jugement. Le jugement est objectif et universel. Dans le second cas, il ne l'est pas. Le processus consiste alors à formuler une nouvelle loi générale<sup>4</sup>. Le jugement ne détermine pas l'objet, il détermine la manière de réfléchir sur lui pour le connaître<sup>5</sup>.

Le jugement esthétique kantien fait partie de cette seconde catégorie. Dire « c'est beau » ne repose sur aucune règle générale. Le sujet qui énonce le jugement doit partir de sa recherche pour formuler une idée conceptuelle de la beauté de l'objet. La règle ne peut pas être formulée, car elle ne se rapporte à aucune conception objective, mais bien à des sensations subjectives<sup>6</sup>. Kant définit aussi le jugement esthétique par ce qu'il n'est pas : ce n'est pas un jugement de connaissance, car il n'est pas objectif. Ce n'est pas un jugement d'agrément, car il ne repose pas sur l'utilité ou la satisfaction. Il n'est pas non plus un jugement moral qui vise une fin éthique (la vertu, le bien, la justice). Ce n'est pas enfin un jugement technique qui évalue un objet en fonction de sa capacité à fournir une fin qu'on lui a fixée<sup>7</sup>.

Le jugement esthétique pur kantien repose donc sur deux principes fondamentaux : le *désintéressement* et la *subjectivité*<sup>8</sup>. Néanmoins, on pourrait objecter que déclarer « c'est beau » exprime un désir, venant satisfaire un but. Kant soulève alors une nuance : cette finalité n'est

---

<sup>1</sup> *Loc. cit.*

<sup>2</sup> Alexis Philonenko, « 8 - Kant : critique de la faculté de juger “Streiten und Disputieren” : l'antinomie du jugement de goût » dans *Le transcendental et la pensée moderne* Études d'histoire de la philosophie, Presses Universitaires de France, 1990, pp.212-235. URL : <https://shs.cairn.info/le-transcendental-et-la-pensee-moderne-9782130425915-page-212?lang=fr>, article mis en ligne le 25 février 2020, consulté le 11 février 2025

<sup>3</sup> Danielle Lories, *op. cit.*, p. 161

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.163

<sup>6</sup> Danielle Lories, *op. cit.*, p.163

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 164

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

pas identifiable. En fait, l'objet se présente *comme si* il était destiné à satisfaire, mais sans fin déterminée : c'est la « finalité sans fin », et elle est propre au jugement esthétique<sup>1</sup>.

Le jugement de goût kantien repose également sur un accord entre l'imagination et l'entendement, lui donnant un caractère universalisable. C'est parce que nous partageons tous cette structure cognitive entre l'entendement et l'imagination que l'on peut discuter d'un jugement de goût<sup>2</sup>. En d'autres termes, c'est parce qu'on parvient à imaginer et à organiser cognitivement les choses qui nous entourent que nous pouvons partager un jugement de goût, même sans concept rationnel ou défini. On pourrait d'ailleurs aller plus loin et dire que sans cette fonction, nous ne pourrions pas inventer ni percevoir de nouvelles formes.

Selon Kant, nous possédons un « sens commun » qui sert de norme. Si on requiert l'adhésion d'autrui à son propre jugement esthétique, c'est parce que l'on prend son jugement comme exemplarité de cette « norme commune », inexistante objectivement, car on ne peut jamais démontrer qu'elle est respectée<sup>3</sup>.

#### 1.4. Le sublime : prémisses d'une esthétique de la nature

Pour décrire un jugement de goût sur le beau naturel, Kant distingue le beau du sublime, introduisant concrètement l'idée d'une esthétique de la nature. Comme le beau, le sublime est désintéressé et prétend posséder l'universalité et la nécessité subjective (comme si le jugement était universellement vrai<sup>4</sup>). Mais, le jugement sur le sublime implique, cette fois, la raison et plus seulement l'imagination et l'entendement. Le sublime ne propose pas un rapport heureux et harmonieux face à l'objet, mais plutôt un rapport conflictuel<sup>5</sup>.

Le sublime naît d'une fascination pour l'iniforme, pour la violence d'un spectacle qui dépasse infiniment ce que l'imagination peut saisir (ex. : une tempête)<sup>6</sup>. L'imagination est débordée et inadaptée à présenter l'Idée de la raison (ce que la raison produit lorsqu'elle s'efforce de penser au-delà de l'expérience possible : des notions comme l'âme, Dieu, etc.), des idées qu'on ne parvient pas à se représenter, car aucune expérience n'est possible<sup>7</sup>. Le plaisir

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.165

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.166

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp.166-167

<sup>4</sup> Laurence Hansen-Løve, *La Philosophie de A à Z*, Paris, France : Hatier, 2011, p. 315

<sup>5</sup> Danielle Lories, *op. cit.*, p.167

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> Laurence Hansen-Løve, *op. cit.*, p.218

se prend dans cette tension entre raison et imagination. Dans le sentiment de sublime, l'Homme est appelé à s'élever au-dessus de lui-même pour surmonter son insignifiance<sup>1</sup> par sa raison.

Le sublime, encore plus que le beau, se rapporte au sujet. Ce n'est pas le phénomène naturel qui est la cause du sublime, c'est le jugement par le sujet<sup>2</sup>. C'est une expérience dans laquelle notre raison célèbre sa victoire sur la nature. C'est « l'expérience par excellence à travers laquelle l'Homme [...] triomphe de la nature »<sup>3</sup>. Schaeffer explique que, selon l'esthétique kantienne, le beau et le sublime ne sont pas des expériences qui nous rapprochent de la nature, mais plutôt des expériences qui nous en éloignent<sup>4</sup>.

### 1.5. L'objet d'art selon Kant

Enfin, Kant s'interroge sur la manière dont un artiste parvient à produire un objet qui en appellerait à ce jugement de goût pur qu'il décrit<sup>5</sup>. Kant présente ici l'esthétique moderne. L'œuvre et l'activité artistique doivent échapper au concept qui anime l'œuvre ; un quelque chose informulable qui lui donne vie et qui décide de sa beauté. C'est ce que Kant nomme les « idées esthétiques »<sup>6</sup>. Les idées esthétiques sont le fruit de l'imagination, dépassant les capacités rationnelles de connaissance. L'artiste ne peut pas toujours exprimer les critères de beauté qui composent l'œuvre dans ses formes et ses jeux de couleur. Cela laisse le jugement libre de toute règle apprise, concept, savoir et intérêt. Ceci marque, pour Kant, la différence entre la créativité artistique et la créativité scientifique. Un scientifique peut expliquer ses découvertes, les reproduire et les comprendre à travers des règles intellectuelles et conceptuelles<sup>7</sup>. Tandis que les règles de l'art restent indescriptibles et relèvent du sensible, échappant à une compréhension purement intellectuelle<sup>8</sup>.

## 2. Ruptures et continuité

### 2.1. Que faire du jugement esthétique pur ?

La description de ce qu'est un jugement esthétique pur ne nous dit pas que faire de l'expérience esthétique concrètement éprouvée par les individus. Peut-on, si l'on suit la logique kantienne, déclasser le jugement esthétique d'un individu s'il ne répond pas aux critères établis

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.435

<sup>2</sup> Schaeffer Jean-Marie, « Esthétique de la nature ou esthétique environnementale ? », *Nouvelle Revue D'esthétique*, vol. n° 22, n° 2, 2019, pp.59-60

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Danielle Lories, *op. cit.*, p.168

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp.168-169

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.168

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.169

par Kant ? Dans un autre registre, que faire des objets qui ne relèvent pas de l'art tels que nos cultures les conçoivent ? Les objets qui ne sont pas muséifiés ou qui ne résultent pas d'une production artistique au sens traditionnel du terme ?

La question dépasse la notion du beau, elle touche à la définition d'une expérience esthétique. Jean-Marie Schaeffer apporte des éléments de réponses sur ce point, marquant à la fois une continuité et une rupture avec Kant.

## 2.2. La rupture avec Kant et avec l'esthétique de la nature

Dans *L'Expérience esthétique*, Schaeffer distingue deux grandes périodes dans l'évolution des théories de l'expérience esthétique<sup>1</sup>. La première est l'époque kantienne et préromantique (fin du XVIIIe jusqu'au début du XIXe siècle) où l'esthétique s'intéresse aux concepts tels que le beau ou le sublime et aux facultés de l'esprit humain à s'en saisir. C'est la période de Kant à Hegel, premier à rompre avec la tradition du jugement de goût.

La deuxième période, selon Schaeffer, débute à la fin du XIXe jusqu'au début du XXe siècle. Elle est marquée par la théorie de l'art pour l'art, où la notion d'expérience est déconsidérée, notamment chez Heidegger (1889-1976), qui rejette la « psychologisation » de l'œuvre d'art<sup>2</sup>.

Si ces perspectives peuvent se comprendre dans une époque où la psychologie et, plus généralement, le domaine de la cognition, en est encore à ses balbutiements, il est difficile d'en ignorer l'apport pertinent aujourd'hui, peut-être même essentiel, dans l'expérience esthétique. Celle-ci concerne aussi bien la perception, la cognition que l'émotion et l'écartier reviendrait à nier, selon Schaeffer, l'existence même de l'expérience esthétique<sup>3</sup>.

C'est aussi précisément ce dont l'exposition tient compte en cherchant à susciter une émotion qui découle de la rencontre entre une œuvre et le sujet percevant. Quelque chose de l'ordre d'une contemplation active, amplifiée par une forme de fascination pour la nature, autant par l'aspect scénographique du lieu d'exposition (les serres) que par les dispositifs de médiation mis en place (vulgarisation scientifique, livret d'exposition, etc.).

Il convient dès lors de distinguer l'esthétique de l'artistique, comme le suggère Schaeffer, car l'expérience esthétique ne se réduit pas au seul champ des œuvres d'art. De plus, l'expérience esthétique ne se conçoit pas uniquement dans une dimension de pureté

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience Esthétique*, p.19

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp.19-20

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.22

désintéressée qui ne repose sur rien de rationnel. Pour Schaeffer, cela n'existe pas dans la réalité empirique. Toute perception et, par extension, toute expérience esthétique est médiatisée par une série de facteurs subjectifs et psychologiques<sup>1</sup>.

### 2.3. Le rôle de l'art dans l'expérience esthétique

Penser l'art comme un champ autonome le réduit à s'extirper de la vie réelle. L'idée que l'art ne peut servir que sa propre expression l'extirpe de l'expérience commune, « un monde à part, clos sur lui-même »<sup>2</sup>.

Selon Schaeffer, l'expérience esthétique est au contraire un fait anthropologique qui s'inscrit dans la vie quotidienne<sup>3</sup>. Elle peut mobiliser nos ressources cognitives en tout temps et en tout lieu dans une attention spécifique. Dès lors, l'expérience des œuvres d'art présuppose les mêmes mécanismes cognitifs que des expériences ordinaires. L'art n'a donc pas le monopole de la « valeur esthétique »<sup>4</sup>, selon Schaeffer. De plus, nous assistons, aujourd'hui, « à une intensification de la circulation et à une diversification de la réception de l'art et des œuvres »<sup>5</sup>. Soit à une démocratie de la réception culturelle, influencée par les moyens numériques<sup>6</sup>. Aujourd'hui, le récepteur est aussi bien l'expert que le novice, qui peut désormais appliquer une sanction directe à la production d'une œuvre<sup>7</sup>. La popularisation de l'évaluation dans tous les domaines artistiques a fait perdre progressivement l'influence des traditionnelles « interfaces de médiation »<sup>8</sup> (des « filtres »<sup>9</sup>) des institutions ou des champs propres de l'art (critiques, musées, pairs)<sup>10</sup>. Cet affaiblissement conduit, selon Schaeffer, à une forme de prise en charge de l'éducation esthétique et artistique du récepteur lui-même et façonne une culture esthétique plus personnalisée et individuelle<sup>11</sup>.

Ici, nous pouvons faire un parallèle avec la posture que nous adoptons dans l'exposition *Vivants*, où le rôle du récepteur est guidé par les dispositifs de médiation mis en place (livret d'exposition, cartels de présentation, panneaux didactiques des thématiques scientifiques). De plus, l'art et la science essaient d'enrichir la compréhension du récepteur, qui n'est pas laissé

---

<sup>1</sup> *Loc. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>8</sup> *Loc.cit.*

<sup>9</sup> *Loc.cit.*

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

seul face aux objets. L'exposition se présente comme une tentative de médiation impliquant une relation triadique : œuvre-dispositif-récepteur, pour favoriser une expérience esthétique.

## 2.4. Qu'est-ce qu'une expérience esthétique ou un fait esthétique ?

Comme Schaeffer le questionne dans *Adieu à l'esthétique*<sup>1</sup> : que peut-il y avoir de commun entre un enfant captivé par un dessin-animé et un amateur d'art enthousiasmé par une exposition<sup>2</sup> ? L'expérience esthétique ne devrait-elle pas être comprise dans une approche pragmatique entre le sujet et son expérience, questionnant aussi l'effet de l'objet sur le sujet ?

Selon Alfred Gell, « l'objet d'art initie un réseau d'opérations ou d'effets » à la fois par lui-même et par les représentations et idées à son origine (les « prototypes »<sup>3</sup>), évoluant selon son contexte d'énonciation<sup>4</sup>. Dès lors, envisager l'expérience esthétique comme un phénomène cognitif<sup>5</sup> s'inscrivant dans une dimension interactionniste multiple où intervient le contexte, l'histoire, la sociologie, la psychologie, l'environnement et même la biologie du sujet, nous paraît pertinent pour comprendre ce qu'est une expérience esthétique.

Pour Schaeffer, l'expérience esthétique ne se décrit pas seulement de manière ontologique, car elle est avant tout phénoménologique, en ce sens qu'elle se vit subjectivement selon une série de ressources attentionnelles, émitives et hédoniques<sup>6</sup>. Elle est, selon Schaeffer, une « inflexion singulière [un ajustement] de notre présence au monde »<sup>7</sup> qui combine, de manière dynamique, l'attention, l'émotion et le plaisir<sup>8</sup>. Elle se distingue des autres modes d'expérience<sup>9</sup> parce qu'elle apparaît comme une étrangeté à soi, elle se confond avec un moi intime profond et « une forme totalisante et dense [qui] suscite une expansion infinie d'émotions et d'images »<sup>10</sup>. Elle entraîne des effets de présence en même temps qu'une temporalité dynamique, voire une atemporalité<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, PUF, 2000, ePub

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>3</sup> Les prototypes dans la théorie de l'agentivité de Gell sont les entités à l'origine de l'objet. Par exemple, une statue de la Vierge, bien qu'elle soit fabriquée par un humain, possède un pouvoir de dévotion dû à l'origine du prototype (la vierge Marie). Comme si nous avions réellement l'incarnation de la vierge en face de soi.

<sup>4</sup> Centre National du Livre, « L'art et ses agents, une théorie anthropologique. Alfred Gell : Note de lecture » Les Presses du Réel, 2009, [https://www.lespressesdureel.com/DOSSIER\\_PRESSE/1219\\_cnl.pdf](https://www.lespressesdureel.com/DOSSIER_PRESSE/1219_cnl.pdf).

<sup>5</sup> Dutriaux, Léo. et al. « Cognition incarnée : un point de vue sur les représentations spatiales ». *L'Année psychologique*, 2016/3 Vol. 116, 2016. p.419-465. CAIRN.INFO, shs.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2016-3-page-419?lang=fr.

<sup>6</sup> Schaeffer, Jean-Marie. *L'expérience esthétique*, p.7

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>10</sup> Schaeffer, *op. cit.*, p.12, citant Laurent Jenny, *La Vie esthétique*, Lagrasse, Verdier, 2013, p.24

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.12

## 2.5. Une approche naturaliste de l'expérience esthétique

Dans l'article *Objets esthétiques ?*<sup>1</sup>, Jean-Marie Schaeffer nous livre une analyse critique de la notion d'objets esthétiques. En continuité avec ses travaux, il examine les difficultés conceptuelles et la polysémie de l'esthétique. Il explore les enjeux de la catégorisation de l'œuvre d'art au sein de la philosophie de l'art et montre comment cette catégorisation influence les paradigmes occidentaux de l'art et aboutit à une dichotomie ontologique insoluble. Dans une approche naturaliste, il propose une lecture alternative à la fois de l'expérience esthétique et des objets « esthétisés », fondée sur la théorie des « signaux coûteux ». L'objectif de Schaeffer est de montrer que l'art ne se définit pas par des propriétés intrinsèques et immuables, mais s'inscrit dans un mode relationnel et processuel qui inclut le sujet, le contexte, les sens, l'histoire et le domaine de la cognition. Dans le contexte de notre exposition, c'est cette approche qui nous semble la plus pertinente.

### 2.5.1. Critique du biais « ontologisant »

Selon Schaeffer, considérer l'objet esthétique dans une catégorie stable est une illusion héritée des théories de l'esthétique philosophique post-kantiennes. Distinguer l'objet d'art des autres objets « banals » n'a de sens que si l'on peut définir les critères intrinsèques à l'objet d'art. Or, ces critères peuvent être arbitraires, par exemple : soit on n'y inclut que les objets n'ayant aucune valeur utilitaire, soit on les inclut tous sans détermination. Dans la première option, *Fontaine* de Marcel Duchamp est donc exclue, ce qui va à l'encontre des théories de l'histoire de l'art ; dans l'autre cas, il n'y a simplement pas de distinction<sup>2</sup>.

Ensuite, ce biais *ontologisant* conduit à une lecture substantialiste et objectiviste de la relation esthétique. La vision substantialiste nous amène à penser que chaque élément naturel ou artificiel possèderait une essence propre permettant de le classer parmi une catégorie stable, alors que la vision objectiviste nous amène à croire que le sujet observant est extirpé de la relation à l'objet. Comme si l'objet existait indépendamment de notre regard<sup>3</sup>.

Cette rigidité empêche de penser la relation esthétique sous un angle processuel et événementiel. Alors que le rapport au monde est un rapport fondamentalement esthétique ; une « inflexion spécifique de l'attention », nous dit Schaeffer<sup>4</sup>, qui n'est pas réservée aux seuls

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Objets Esthétiques ? », *L'Homme*, no. 170, 2004, pp. 27-44, mis en ligne le 1 janvier 2006, consulté le 17 février 2025, Fichier PDF téléchargé depuis URL :

<https://journals.openedition.org/lhomme/24782>

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>4</sup> Schaeffer, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, p.28

objets d'art : « le même objet peut, selon les contextes, fonctionner ou ne pas fonctionner esthétiquement : la lune ne change pas de propriétés lorsque l'attention que je lui porte est d'ordre esthétique »<sup>1</sup>. Le fait esthétique est un mode relationnel et processuel, c'est-à-dire, une médiation définie par un ensemble d'éléments et de facteurs<sup>2</sup> (sensitifs, contextuels, environnementaux, biotiques, abiotiques, âge, milieu social, l'humeur, etc.). Il n'y a donc pas d'objets esthétiques, il n'y a que des objets investis esthétiquement ou non<sup>3</sup>.

### **2.5.2. *L'expérience esthétique comme conduite humaine***

Comprendre et clarifier l'expérience esthétique du point de vue de Schaeffer permet d'en saisir le rôle dans une expérience telle qu'une exposition. La perspective naturaliste proposée par Schaeffer analyse l'expérience esthétique comme le fruit d'une conduite humaine particulière, structurée par des mécanismes cognitifs et émotionnels. Ainsi, l'expérience esthétique s'inscrit dans une approche plus large qui englobe toutes les interactions avec l'environnement ou ses objets, dès lors qu'ils sont investis d'une attention spécifique. Schaeffer nous dit : « La vie courante est une source permanente de moments d'attention esthétique, ce qui laisse supposer que l'attention esthétique est une composante de base du profil humain »<sup>4</sup>.

Cette perspective nous semble centrale pour notre exposition, car l'attention à la nature n'est pas non plus donnée, elle requiert une série de pratiques construites, une éducation à l'attention et des interactions multipliées avec l'objet de nature. Ce processus conduit à la distillation d'un moment vécu esthétiquement qui réfléchit, au sens propre du terme, dans la vie courante. Ceci nous permet également de considérer que l'art peut agir comme médiateur à la sensibilisation de l'environnement.

Schaeffer explique qu' « être attentif à » est ce qui nous procure une satisfaction, mais les sentiments qui en découlent peuvent être divers et variés<sup>5</sup>. Il pense que la conduite esthétique repose sur deux mécanismes mentaux de base que sont « l'attention cognitive » et la « relation de (dis)satisfaction ». À ce titre, la recherche contemporaine montre que notre perception des objets dépend d'une réaction affective<sup>6</sup>. Ainsi, le caractère d'une expérience esthétique n'est pas défini par l'objet lui-même, mais par la manière dont on traduit et investit symboliquement et subjectivement l'objet.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Objets esthétiques? », p. 37.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, p.19

<sup>5</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Objets esthétiques ? », p.38.

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

### **2.5.3. L'art comme production de signaux couteux**

L'angle apporté par l'hypothèse des signaux couteux permet d'approfondir la réflexion sur la manière dont se construisent nos rapports esthétiques aux objets. Incrire l'art dans un besoin fonctionnel pour les sociétés éclaire le rôle de la production artistique. Loin de s'extraire du réel ou du quotidien, l'art agit comme catalyseur des relations entre les individus et leur environnement. Cet élément est essentiel pour comprendre pourquoi l'art est produit et à quoi il sert particulièrement dans le cadre de la création d'une exposition.

Selon Schaeffer en effet, les œuvres d'art constituent une cristallisation fonctionnelle d'objets plus vastes (phénomène, évènement, etc.) qui existent dans toutes les cultures et à toutes les époques, se traduisant par la production de « signaux couteux »<sup>1</sup> (ex. : la musique, une recette élaborée, les rituels, les ornements, etc.). On retrouve cette production de signaux couteux même chez des espèces animales : chez les oiseaux berceaux<sup>2</sup>, dans les danses du paradisier ou les sculptures du poisson-globe.

Lorsque les humains produisent ces signaux, car il s'agit bien de cela dans la perspective naturaliste, c'est qu'ils en ressentent un besoin fonctionnel qui dépasse l'instant présent, afin de structurer leur rapport au monde – lors de la séduction, de rites religieux, face à la mort, etc. En ce sens, les productions artistiques sont, elles aussi, caractérisées par ce surplus de coût et se sont cristallisées sous des formes stabilisées transculturellement (« en familles identifiées ») : danses, ornements, sculptures, productions verbales, représentations picturales, etc. La raison qui explique qu'elles soient transculturellement stables, c'est qu'elles résultent de modalités du « faire humain », c'est-à-dire qu'elles requièrent une activité pratique et cognitive similaire partout dans le monde pour l'espèce humaine<sup>3</sup>.

## **Conclusion**

La proposition de Schaeffer d'œuvres « constitutivement esthétiques » plutôt qu'« exclusivement esthétiques » est particulièrement pertinente dans l'approche de l'exposition. Comme Schaeffer, nous pensons que les œuvres remplissent une série de fonctions symboliques autres, qui leur confèrent une utilité individuelle et sociale<sup>4</sup>.

Dans l'exposition *Vivants*, c'est bien une vision relationnelle et évolutive de l'esthétique, ayant des implications cognitives, qui est mise en avant. Mettre en place une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>2</sup> *Loc.cit.*

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Objets esthétiques ? », p.42

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.43

exposition de ce point de vue implique de réfléchir à l'organisation de la rencontre avec le spectateur. La médiation croisée (art et science) et les multiples dispositifs ne sont pas de simples ajouts, ils répondent à la nécessité de construire cette rencontre, qui ne se produit pas de manière automatique ou spontanée.

Une exposition ne repose pas sur l'idée que la seule présence des œuvres suffit à générer une expérience esthétique. Au contraire, nous envisageons de créer un cadre propice qui suscite l'émotion, aiguise la perception, soulève des interrogations pour le spectateur. Nous n'envisageons pas de laisser le spectateur seul face à l'œuvre en espérant que « la magie de l'art » opère. L'organisation est pensée comme un rendez-vous à la fois intime et collectif, préparé pour favoriser une véritable interaction. Si comme le mentionne Schaeffer, « nos engagements esthétiques ne se limitent pas au domaine des œuvres d'art » et que « tout est susceptible d'être investi esthétiquement [...] par cette inflexion spécifique de l'attention »<sup>1</sup>, il reste que cette attention se travaille sur l'organisation de la rencontre avec l'objet investi esthétiquement. Lorsque notre attention est spécifiquement requise, comme dans une salle de classe ou dans une exposition, elle amène à une conduite structurée pour « être en état », pourrions-nous dire, de recevoir et donc, d'enrichir notre expérience.

## CHAPITRE 2 : L'ESTHÉTIQUE DE LA NATURE SOUS L'ŒIL DE L'ÉCOLOGIE

### Introduction

Dans la partie précédente, nous avons exploré l'émergence de l'esthétique de la nature dans la philosophie occidentale. Ce chapitre s'intéresse aux approches qui réactualisent ce champ d'étude en évolution par l'intégration de nouvelles perspectives écologiques et environnementales.

Des auteurs tels qu'Allen Carlson, Loïc Fel, Nathalie Blanc ou encore la philosophe Emily Brady (dont la pensée se rapproche de celle de Nathalie Blanc) examinent comment l'art peut rendre des « services écologiques » en agissant comme une ressource d'idées qui encourage des actions humaines plus éthiques et écologiques. Par le biais de la transversalité — arts et sciences, citoyens et politiques —, ils offrent des perspectives plus respectueuses pour habiter et vivre nos environnements. Blanc explore, par exemple, les activités créatives qui engagent les citoyens et les collectivités locales à adopter un regard sensible du paysage

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, p.29

quotidien. Loïc Fel oriente ses réflexions sur les formes d'art (happening, balades, installations, architecture, etc.) qui transmettent une analyse plus fine de la nature et donnent au sujet percevant les moyens de la considérer comme « être » en codépendance avec l'humain.

Ces réflexions renouvellent le regard et la sensibilité portés sur la nature. En intégrant des enjeux éthiques et scientifiques, l'esthétique verte de Loïc Fel et l'esthétique environnementale proposée par Nathalie Blanc bouleversent les distinctions traditionnelles : culture et nature, science et art, contemplation passive et contemplation active. Ces approches trouvent un écho particulier dans le cadre de notre exposition *Vivants*, car nous pensons que l'art, sous toutes ses formes, a la capacité de générer des récits, scientifiques ou imaginaires, communs, de transformer nos désirs et nos regards sur le monde. L'art est une médiation à la fois entre les individus et avec le monde. Selon Christine Servais<sup>1</sup>, envisager l'art en termes de médiation, c'est l'envisager comme porteur d'une communauté latente et toujours en devenir. Il est capable de décliner le « je » dans un « nous » en construction, à condition que ce « nous » ne soit jamais présupposé et toujours susceptible d'émerger à partir d'un questionnement sur ses fondements identitaires : d'où part-il, qui le constitue, vers quoi il tend ?<sup>2</sup>. En cela, l'expérience esthétique peut devenir, comme chez Rancière, une expérience politique. Les débats suscités par la réception des œuvres ouvrent un espace d'échange indicible, qui articule à la fois une relation au monde social et une relation au monde sensible<sup>3</sup> et où, paradoxalement, la mésentente peut maintenir l'ouverture des possibles<sup>4</sup>.

Le contexte actuel nous oblige à penser à des formes de médiation qui encouragent la prise de conscience environnementale. C'est donc dans une perspective de sensibilisation que nous envisageons l'approche de l'exposition, en semant une petite graine de réflexion sur certains enjeux environnementaux et plus généralement sur le vivant.

Ainsi, si l'on considère l'esthétique verte ou environnementale, l'exposition repose sur le même principe : réconcilier l'humain avec son écosystème, en le comprenant et en s'y intégrant, non pas comme espèce surplombante, mais comme espèce interdépendante.

---

<sup>1</sup> Christine Servais, L'"efficacité paradoxale" de la médiation esthétique et le rôle du conflit, dans C. Camart, F. Mairesse, C. Prévost-Thomas, ... P. Vessely (Eds.), *Les mondes de la médiation culturelle. Vol. I, Approches de la médiation*, pp. 185-200, Paris, France : L'Harmattan, 2015

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.193

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.196

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp.197-198

## SECTION 1 : L'ESTHÉTIQUE RENOUEVELÉE

### 1. L'Esthétique Verte : une nouvelle perception de la nature

Nous analyserons en premier lieu les travaux de Loïc Fel sur l'esthétique verte en nous référant à l'ouvrage *L'Esthétique Verte. De la représentation à la présentation de la nature* (2009)<sup>1</sup>, puis nous aborderons ceux de Nathalie Blanc et de l'esthétique environnementale, notamment à travers l'ouvrage *Vers une esthétique environnementale* (2008)<sup>2</sup> pour confronter ces deux perspectives centrales pour notre question.

Loïc Fel s'inscrit dans une nouvelle esthétique de la nature, qu'il nomme l'esthétique verte, proposant une actualisation de la perception de la nature à laquelle s'associent contemplation et approche cognitive, permettant une expérience sensorielle et émotionnelle qui engage l'observateur à se rendre sensible et plus réceptif au vivant. Il analyse principalement les formes d'art issues d'une perspective écologiste et montre comment, en s'appuyant sur le socle objectif de l'écologie, elles formulent une approche plus éthique envers le vivant.

Les préoccupations écologiques ont donné naissance, à la fin du XXe siècle, à un nouveau mouvement artistique intégrant des principes écologiques. Ce mouvement générique d'art écologique réexamine la relation entre l'Homme et la nature, et explore des moyens de promouvoir un vivre-ensemble plus éthique pour tous les êtres vivants<sup>3</sup>. L'article *Les esthétiques de la nature sous l'influence culturelle de l'écologie* de Joanne Clavel coécrit avec Loïc Fel explique que « par leur éthique écologique, leur prise de position dans l'espace public et les liens étroits qu'ils entretiennent avec les scientifiques » ou les collectivités locales, les artistes contemporains « cherchent à éveiller les consciences, voire à modifier le milieu de vie des hommes de façon durable »<sup>4</sup>. Certains artistes comme Michael Pinsky, *Plunge* (2012) et Lorenzo Quinn, *Building Bridges* (2019) utilisent l'espace public pour alerter sur le changement climatique, d'autres, comme Amy Balkin proposent des performances telles que *Reading the IPCC Synthesis Report : Summary for Policymakers* (2008).

Nous l'avons dit précédemment, après Kant, l'esthétique de la nature va relativement être ignorée pendant près de 200 ans<sup>5</sup>, avant de reconnaître un renouveau, du côté anglo-saxon,

---

<sup>1</sup> Loïc Fel, *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Editions Champ Vallon, 2019

<sup>2</sup> Nathalie Blanc, *Vers une esthétique environnementale*, Indisciplines, 2008,

<https://doi.org/10.3917/quae.blanc.2008.01>. Fichier PDF depuis ResearchGate.

<sup>3</sup> Joanne Clavel et Loïc Fel, « les esthétiques de la nature sous l'influence culturelle de l'écologie », *Regard*, 2011, p.3

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.3

<sup>5</sup> Joanne Clavel et Loïc Fel, « les esthétiques de la nature sous l'influence culturelle de l'écologie », p.2

puis avec le philosophe canadien Allen Carlson<sup>1</sup>. Celui-ci propose une esthétique environnementale qui repose sur un modèle cognitiviste où les connaissances scientifiques constituent la base objective de l'expérience esthétique<sup>2</sup> de la nature. Pour Carlson, comprendre les processus naturels sur des bases scientifiques permet de saisir pleinement l'expérience esthétique<sup>3</sup> de la nature. Fel affine le modèle en intégrant les critiques de Malcolm Budd. Ce dernier remplace la notion d'« environnement » de Carlson pour celle de « nature »<sup>4</sup>. Budd inclut les référents culturels et psychologiques de l'individu<sup>5</sup> à l'expérience esthétique du sujet. Loïc Fel intègre à ce dernier modèle celui de Noël Carroll qui met en avant le rôle des émotions ainsi que la dimension relationnelle de l'objet et du sujet<sup>6</sup>. Fel reprend enfin l'acentrisme de Godlovitch, qui rejette l'idée que l'Homme soit la mesure de toute chose dans le jugement esthétique. Cette approche considère la nature et ses éléments pour eux-mêmes, sans les subordonner à la perception ou aux besoins humains<sup>7</sup>. Fel reformule cette pensée dans un modèle « biocentré » où l'humain est inclus dans la relation esthétique sans en être le centre, puisque toute perception humaine ne peut être qu'anthropocentrale.

Enfin, l'esthétique verte est aussi une éthique : c'est ce qui en fait sa principale distinction d'une esthétique environnementale carlsonienne ou d'une « simple » esthétique de la nature. Elle apparaît dans les années 1990 dans le domaine de l'architecture où pointent désormais des considérations écologiques et éthiques<sup>8</sup> de développement durable. Dans le domaine artistique, elle s'inspire du caractère dynamique inhérent à la nature et valorise son caractère spontané, confus et dionysiaque. Elle reconnaît le vivant pour lui-même<sup>9</sup>.

Dès lors, dans la perspective de l'esthétique verte, l'enjeu, aussi bien en art qu'en sciences, n'est plus de représenter la nature, mais de la présenter telle qu'elle est.

### 1.1. Représentation versus présentation

Dans *L'Esthétique Verte. De la représentation à la présentation de la nature* (2009), Loïc Fel met en évidence la manière dont l'esthétisation de la nature, qu'elle soit artistique ou scientifique, facilite l'intelligibilité du monde et ouvre la voie à une éthique environnementale.

---

<sup>1</sup> Loc.cit.

<sup>2</sup> Loc. cit

<sup>3</sup> Loc. cit

<sup>4</sup> Loc. cit.

<sup>5</sup> Loïc Fel, *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, pp.294-295

<sup>6</sup> Ibid., pp.274-25

<sup>7</sup> Ibid., p.276

<sup>8</sup> Joanne Clavel et Loïc Fel, « Les esthétiques de la nature sous l'influence culturelle de l'écologie », p.3

<sup>9</sup> Ibid., p.2.

Selon lui, les domaines des sciences et de l'art s'enrichissent mutuellement, révélant ensemble de nouvelles formes, transformant ainsi la perception esthétique et scientifique de la nature.

Loïc Fel propose de passer de la représentation à la présentation de la nature, qu'il considère comme le fondement d'une véritable *esthétique verte*. Mais quel avantage y a-t-il à proposer une présentation de la nature en termes esthétiques plutôt que sa représentation ?

Le problème de la représentation tient à la nature même de la nature, qui est insaisissable dans son ensemble. Avant le développement des sciences naturelles au début du XIXe siècle avec Alexander von Humboldt, puis avec Darwin et *L'origine des espèces* (1859) jusqu'à l'écologie et la génétique de la fin du XIXe siècle, les sciences, les arts et la culture occidentale tendaient à structurer la nature en la fixant en catégories prédéfinies. Cette approche s'appuie sur la catégorisation (voire l'« ontologisation ») et, par extension, la réification des objets<sup>1</sup>. Or, une telle vision pose des limites à la fois éthiques, scientifiques et esthétiques, car elle rigidifie notre compréhension du vivant. Elle entretient une séparation stricte entre culture et nature, et conduit à l'objectivation de cette dernière. Elle favorise également une lecture utilitariste et occulte le mode relationnel et processuel de l'expérience esthétique<sup>2</sup>.

À l'opposé, le principe de la présentation de la nature repose sur une approche systémique, dynamique et relationnelle qui prend en compte la complexité de la nature à l'instar de ce qu'en décrit l'approche écologique<sup>3</sup>. L'avancée des sciences naturelles a permis de changer notre conception de la nature, qui apparaît alors comme un espace influencé par l'histoire humaine<sup>4</sup>. Autrement dit, la nature n'est plus un simple assemblage d'objets perçu par un biais « *ontologisant* »<sup>5</sup>, elle apparaît désormais dans de nouvelles conceptions esthétiques qui nous invitent à percevoir son caractère processuel. En effet, tous les objets qui la constituent, humains compris, sont en interrelations constantes au sein d'un réseau d'interdépendances. En tant qu'êtres biologiques, nous sommes influencés par l'environnement, et en tant qu'êtres culturels, nous exerçons une influence sur lui<sup>6</sup>. Cette approche replace l'humain au sein des écosystèmes, et non plus face à eux, « face au réel », dirait Schaeffer.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, 2004. « Objets esthétiques ? », p.28

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 36-37

<sup>3</sup> Loïc Fel, *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, pp.24-25

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.25

<sup>5</sup> Jean-Marie Schaeffer, 2004. « Objets Esthétiques ? », p.28.

<sup>6</sup> Loïc Fel, *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, p.25

## 1.2. L'esthétique du paysage : une forme de représentation de la nature

Loïc Fel souligne le travail d'Alexandre Humboldt et Aimé Bonpland qui rationalisent la notion de paysage avec l'ouvrage *Essai sur la géographie des plantes* (1805). En décrivant les « dynamiques des peuplements végétaux »<sup>1</sup>, ils transforment la perception du monde naturel et marquent le passage du modèle mécanique au modèle organique de la nature. La nature est perçue désormais comme un tout interconnecté formant un ensemble<sup>2</sup>. En 1930, le géographe Carl Troll reprend la notion de paysage et développe des catégories esthétiques pour analyser les processus écologiques (ex. matrice ; taches ; corridors)<sup>3</sup>. Ces réflexions vont progressivement souligner l'hétérogénéité des paysages et leur diversité structurelle.

Si les sciences de la nature introduisent cette pensée écosystémique à partir de catégories esthétiques, la peinture, en revanche, traite de l'ensemble représenté<sup>4</sup>, moins de l'hétérogénéité. Son approche ne retranscrit pas la complexité des écosystèmes ni les dynamiques sous-jacentes qui les animent. Bien qu'il existe une vision singulière du paysage dans les représentations (relative au sujet, au moment de la journée, aux valeurs culturelles, à l'atmosphère du lieu, etc.), elles offrent une vision d'ensemble, unifiée et cohérente, d'éléments hétérogènes<sup>5</sup>. Selon Fel, la notion de « jardin » et plus encore celle de « paysage » sont une première étape vers « la prise en considération esthétique de la nature »<sup>6</sup>. Dans cette conception, la nature est encore idéalisée ou mystifiée, par exemple, avec Caspar David Friedrich, *L'Abbaye dans une forêt de chênes* (1810). D'une part, on privilie une « esthétique classique », géométrique, rigide et formelle (ex. : les jardins d'André Lenôtre à Versailles qui exaltent l'ordre imposé par l'Homme à la nature)<sup>7</sup>. D'autre part, une approche artistique différente consiste à défendre une représentation sans artifice, fidèle et mimétique de la nature (ex. : *The Vale of Dedham* de John Constable en 1828), sélectionnant des éléments jugés dignes de représentation<sup>8</sup>.

Les représentations artistiques privilégient certains types de paysages comme la montagne, la forêt, la mer ou le désert. Dans une démarche strictement esthétique, cette

---

<sup>1</sup> Loïc Fel, « Plastique écologique de l'art contemporain : l'exhibition du végétal », *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, édité par Inès Cazalas et Marik Froidefond, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, <https://doi.org/10.4000/books.pus.3348>

<sup>2</sup> Loc. cit.

<sup>3</sup> Loc. cit.

<sup>4</sup> Loïc Fel, *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, p.10

<sup>5</sup> Loc. cit.

<sup>6</sup> Ibid., p.8

<sup>7</sup> Ibid., p.15

<sup>8</sup> Ibid., pp.17-18

conception par « type »<sup>1</sup> ne permet pas d’appréhender les particularités des données abiotiques (hydrométrie, luminosité, chaleur)<sup>2</sup>. Par exemple, le désert de Gobi et le désert du Sahara, bien que tous les deux qualifiés de « désert », ont différentes spécificités climatiques et écologiques. À un niveau hiérarchique supérieur, ils appartiennent au même biome, mais leur hétérogénéité interne échappe à la représentation. Ainsi, la représentation d’un paysage opère un choix, un cadrage, qui élimine une partie de la réalité au profit d’une lecture influencée par des conventions culturelles<sup>3</sup>, où s’échappe la complexité de ce qui constitue la mosaïque du paysage<sup>4</sup>.

## SECTION 2 : REDÉFINIR DE L’IDÉE DE NATURE ET LE RÔLE DE L’ÉCOLOGIE

Progressivement, les sciences de la nature vont se tourner vers d’autres méthodes de recherche que la science purement expérimentale, car celle-ci comporte le risque d’apposer nos représentations sur le réel<sup>5</sup>. La démarche strictement expérimentale tente de s’assurer de son objectivité sur les qualités premières des objets (indépendantes de l’intervention du sujet) en extirpant les qualités secondes de ceux-ci (liées à des impressions subjectives). Or, selon Ladrière, les qualités premières sont déjà une construction intellectuelle, ce qui remet en cause l’efficacité de « l’idéal d’objectivité »<sup>6</sup> en sciences. Cette évolution s’inscrit dans une histoire complexe et aboutit à l’émergence d’une nouvelle science transdisciplinaire : l’écologie<sup>7</sup>.

Cette discipline scientifique apparaît en 1866, avec le biologiste darwinien Ernst Haeckel. À ce moment-là, l’« *Ekologie* » relève de « la totalité de la science des relations de l’organisme avec l’environnement, comprenant au sens large toutes les conditions d’existence. » (*Generelle Morphologie der Organismen*, 1866)<sup>8</sup>. Introduite dans le débat public environ un siècle plus tard par le mouvement écologiste, cette discipline remet en avant la notion de « nature »<sup>9</sup> et transforme radicalement notre perception, révélant le réseau d’interactions dynamiques de ses objets.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.182

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp.17-18

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.182

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.153

<sup>6</sup> Dominique Vermersch, « De l’objectivation scientifique à la recherche finalisée : quels enjeux éthiques ? ». *Natures Sciences Sociétés*, 16(2), 2008, p. 159. Consulté le 24 février 202. <https://shs.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2008-2-page-159?lang=fr>.

<sup>7</sup> Loïc Fel, *op. cit.*, p.153

<sup>8</sup> Loïc Fel, *L'esthétique Verte : de la représentation à la présentation de la nature*, p.153

<sup>9</sup> Loïc Fel, « Plastique écologique de l’art contemporain : l’exhibition du végétal », dans *Le Modèle végétal dans l’imaginaire contemporain*, édité par Inès Cazalas et Marik Froidefond, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, <https://doi.org/10.4000/books.pus.3348>.

## **1. Étudier la nature : la complexité de l'approche écologique**

L'écologie se diversifie en une multitude de sous-disciplines (écologie des populations, écologie chimique, écologie urbaine, agroécologie, écologie du feu, etc.)<sup>1</sup> et en une multitude d'échelles d'analyse : on parle de « résolution des observations » ou de « grain » sur des unités spatiales (la surface étudiée) et temporelles (fréquence d'observation). Les observations varient aussi selon « l'étendue » dans l'espace (une parcelle, une région) et dans le temps (sur une année, sur une décennie). Enfin, les niveaux d'organisation structurent également les observations. Soit, ils sont émergents, définis par le terrain (sans *a priori* du chercheur). Soit, ils sont construits *a priori* par le chercheur et sont indépendants des échelles d'observation et se définissent par emboîtement<sup>2</sup>.

L'écologie est donc un vaste domaine d'études qui va mettre à mal nos représentations, car elle étudie des organisations complexes, dynamiques et intervient à des échelles variées. Les explications des systèmes commencent à intégrer des données physiques, chimiques, biologiques, climatiques géographiques, géologiques et historiques avec des durées variables, évolutives sous forme de cycle ou de progression continue sur une variété d'échelles spatiales (micro ; méso ; macro)<sup>3</sup> et temporelles à plusieurs niveaux d'étendue. De plus, chacun de ces niveaux influe sur les autres et toute modification d'un niveau entraîne des conséquences sur l'autre, avec plus ou moins d'importance et à différentes temporalités<sup>4</sup>.

### **1.2. Représenter pour apprêhender le vivant**

L'écologie considère le caractère global d'un environnement donné, de petite ou très grande échelle. Dès lors, les représentations scientifiques de ces systèmes donnent à voir une multitude de particularités du référent étudié, sans pour autant échapper à leur nature de représentation. Par exemple, un schéma scientifique peut n'être que l'exposé mathématique de l'analyse elle-même. En effet, la complexité et la taille à prendre en considération ne permettent pas l'expérimentation ou l'isolement en laboratoire de l'objet d'études. Au contraire, elles poussent systématiquement à l'observation « *in situ* » de la nature.

---

<sup>1</sup>Wikipédia, *Catégorie : Discipline Écologique*, (s. d.). Consulté le 3 mars 2025. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Discipline\\_%C3%A9cologique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Discipline_%C3%A9cologique).

<sup>2</sup>Jacque Baudry, « Les échelles d'espace et de temps en écologie de la restauration » dans *Revue D'Écologie Sup9*, 2001, p.150. <https://hal.science/hal-03530068/document>.

<sup>3</sup>*Loc. cit.*

<sup>4</sup>Loïc Fel, *L'esthétique Verte : de la représentation à la présentation de la nature*, p.154

C'est toute cette complexité d'échelles et de dynamiques, formant en même temps de nouvelles perceptions pour la science et le savoir, qui va aussi influencer de nouvelles esthétiques de nature et renouveler les pratiques artistiques s'y référant.

## SECTION 3 : L'ART ET L'ENGAGEMENT ÉCOLOGIQUE

### 1. Une esthétique biocentré

L'écologie s'est formée en même temps comme domaine d'étude et comme revendication éthique fondée sur les connaissances de l'impact négatif de l'Homme sur son environnement. Ces éléments ont alors participé à l'émergence d'une nouvelle « esthétique de la nature »<sup>1</sup>. L'écologie va permettre aussi à l'art de changer de perspective : plutôt que d'être dans l'ordre et la maîtrise, la nature sert de modèle dionysiaque, où s'appréhende la richesse protéiforme des organismes qui la composent et remet en question les classifications initiales des objets<sup>2</sup>.

Certaines espèces laissent place à une vision confuse de la vie. Fel prend l'exemple des coraux qui sont à la fois minéraux (calcaire) et végétaux (zooxanthelles) vivant en symbiose avec un animal (le polype)<sup>3</sup>. Mais, c'est aussi le cas pour les identités sexuelles. Certains poissons changent de sexe au cours de leur vie<sup>4</sup> (*Serranus tortagarum*), ou même de sexualité. Certaines espèces sont zoophiles<sup>5</sup> (les punaises). Bref, le « foisonnement est sans limites »<sup>6</sup> et « va jusqu'à récuser la frontière entre l'état de vie ou de mort »<sup>7</sup> avec le tardigrade qui peut entrer en dormance longue jusqu'à ce qu'il soit réhydraté et se remettre à vivre<sup>8</sup>.

Fel adopte alors une vision « biocentrale », sur la base du modèle acentrique de Stan Godlovitch. Le biocentrisme se réfère à la conception de prendre le vivant pour mesure de toute chose. Le biocentrisme permet d'agrandir le domaine de l'éthique à tout l'environnement. Du côté de l'esthétique, Fel pense que le biocentrisme permet de dépasser les questions de laideur, de répugnance ou de peur, relatives à une espèce. Autrement dit, cette notion ne se limite pas à

---

<sup>1</sup> Loïc Fel, *L'esthétique Verte : de la représentation à la présentation de la nature*, p.219

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.253

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp.253-254

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.254 citant Daniel Lebrun, *La vie des insectes sociaux*, 1991

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.254

<sup>7</sup> *Loc. cit*

<sup>8</sup> *Loc. cit*

la perspective humaine et élargit l'appréciation esthétique, transcendant les éléments traditionnellement dévalorisés comme les déchets, la décomposition ou la mort<sup>1</sup>.

## 2. L'art vers une esthétique verte

Pour se diriger vers l'esthétique verte proposée par Fel, l'idéal serait l'effacement de l'artiste<sup>2</sup> (non pas la suppression, mais l'effacement humble) au profit d'une relation esthétique immédiate entre le sujet spectateur et la nature<sup>3</sup>. L'idée sous-jacente de l'esthétique verte, à contrario d'une simple esthétique de la nature, est que la nature sert de médiateur direct pour proposer une expérience esthétique, non pas dans une simple contemplation, mais dans une réflexion éthique envers elle.

Pratiquer l'art hors des murs des institutions et dans les espaces naturels ou construits trouve écho dans les travaux artistiques orientés vers une réflexion écologique. Cette approche peut parfois se renforcer dans l'intention que l'œuvre disparaît au profit de la nature. Le *Land Art*, par exemple, illustre bien ce concept<sup>4</sup>. Par ailleurs, pour répondre aux principes d'une esthétique verte, les œuvres ne doivent pas nécessairement être situées hors des musées ou des galeries, mais comporter cette orientation éthique envers le vivant. Cela implique de considérer les espèces (végétaux ou animaux) comme nécessairement en relation avec l'humain, puisque la nature, au sens large, est inextricablement liée à l'humain. L'esthétique verte place notre espèce dans une dynamique de cohabitation consciente et responsable vis-à-vis de la nature, et ce, à travers une série de pratiques artistiques.

Les exemples cités peuvent se rapporter à une esthétique de la nature, dans la mesure où ces pratiques donnent une idée d'une nature possédant une valeur esthétique par l'intermédiaire de la créativité artistique. Cependant, c'est réellement lorsque des interrogations écologistes émergent qu'on peut véritablement parler de l'esthétique verte de Loïc Fel. Elle désigne les artistes qui défendent une certaine éthique du rapport à la nature<sup>5</sup> et qui s'intéressent de moins en moins au formalisme des représentations. De même qu'ils peuvent se faire les médiateurs de l'introduction aux beautés de la nature, puis à des sujets plus existentiels de la condition

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.334

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.232

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp.232-233

<sup>5</sup> Notons ici une tension que nous relevons dans l'esthétique verte proposée par Fel. On peut y voir un côté arbitraire, car, par exemple, il n'envisage pas le lapin OGM de Kac (*GPF Bunny*, 2000) dans une perspective d'esthétique verte étant donné la dimension problématique de l'éthique de sa création. Bien que l'espace manque pour débattre plus en profondeur du sujet, il nous semble important de souligner qu'une esthétique de la présentation n'est pas toujours une esthétique verte, tandis qu'une esthétique verte est toujours une esthétique de la présentation.

humaine, ils peuvent sensibiliser à la protection de l'environnement<sup>1</sup>, selon Fel. L'un des thèmes les plus récurrents dans l'art qui relève d'une esthétique verte consiste à promouvoir des cultures plus respectueuses envers le vivant. C'est notamment le cas de Joseph Beuys avec *Reine des abeilles III* (1952) ou encore *La pompe à miel sur le lieu de travail* (1977) et de Wolfgang Laib, *Pollen from Hazelnut* (1977).

Laib et Beuys sont, pour Loïc Fel, des exemples flagrants d'une esthétique de la présentation de la nature.<sup>2</sup> S'ils correspondent à l'esthétique verte, c'est parce qu'ils mettent en exergue à la fois une éthique envers la nature, mais aussi une présentation de son caractère dynamique, avec la réflexion profonde d'un lien de coexistence avec l'humain.

## 2.1. Exemples parmi les artistes de Vivants

### 2.1.1. Karine Assima - *Polypores* (Céramique émaillée – Taille variable)



<sup>1</sup> Loïc Fel, *L'esthétique Verte : de la représentation à la présentation de la nature*, p.237

<sup>2</sup> Loc. cit.





Parmi les participants à notre exposition, Karine Assima réalise des installations discrètes en forêt, comme celle qu'elle a choisie pour *Vivants* (*Polypores*, inspirée des champignons du même nom).

Sa démarche générale explore « ce qui fait frontière avec notre environnement »<sup>1</sup> : elle interroge les dualités de la vie, « sa souplesse et sa régénération d'un côté, sa fragilité et sa vulnérabilité de l'autre »<sup>2</sup> et par là, son caractère éphémère. Ses installations sont parfois dissoutes avec le temps et les phénomènes naturels (la pluie, le vent, la moisissure).

Pour *Vivants*, *Polypores* offrent une ode à la discréetion, au regard attentif qui doit chercher pour voir. Ses œuvres ne sont pas données là, elles invitent littéralement à scruter l'environnement, car elles se confondent dans la végétation, voire avec le champignon lui-même. Réalisés entièrement en céramique, *Polypores* interrogent également la fragilité et la vulnérabilité de l'être, mais aussi sa résilience et les frontières floues des interconnexions entre la finitude et la vie. Cette forme de vie trouve habitat principalement sur le bois mort, elle participe au recyclage de la matière organique et au cycle de l'écosystème dans lequel elle se trouve. Ce que cherche à montrer Karine Assima, c'est que la nature, par sa capacité de résilience, survivra à l'humanité<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Nasello Cathy, « Livret d'exposition Vivants », 2025, p.11

<sup>2</sup> Loc. cit.

<sup>3</sup> Loc. cit.

## 2.1.2. Louanne Deltenre - *Inspirer/Expirer* (latex – peinture – dispositif sonore)



Louanne Deltenre soulève « les aspirations humaines à la lutte contre la mort »<sup>1</sup>. Comme Karine Assima, elle interroge les dualités spécifiquement humaines cette fois : technologies et rationalisme versus imaginaire et chimère. Son installation pour *Vivants* propose une peau tendue en latex augmentée par un dispositif sonore. À la manière d'un procédé de tannage, elle expose cette peau humaine artificielle, offrant à voir la dualité inhérente de nos pratiques entre synthétique et naturel, numérique et analogique.

Sa peau, reliée au sol par des capteurs, émet des « cris » imprédictibles qui viennent interrompre le flux du silence dans sa « zone située », rendant en faits tangibles l'invisible et agissant comme inter-médiateur des données qu'iel transporte, nées « dans le rien ou plutôt dans le "déjà-là" »<sup>2</sup>.

Son sujet met en lumière « la profonde étrangeté dans l'homme vis-à-vis de sa relation concrète aux technologies »<sup>3</sup>. Entre distance et immanence, la peau est ce qui fait barrière ou vitrine avec le monde. Exposée, la peau s'offre à vif, presque lancée à la vue dans une frontalité dérangeante.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

### 2.1.3. Frank Pittoors - *Les esprits de la Forêt* (matière organique spontanée)



Frank Pittoors met en exergue les formes du vivant-même sans aucune intervention, excepté, l’application d’un vernis ou de cire. Il met en valeur ces formes naturelles et énigmatiques. Pour lui, l’œuvre est déjà là, sans besoin d’altérer les objets. Ils sont, dit-il, des « organes plantes », et c’est son regard qui leur donne de nouvelles significations<sup>1</sup>. Il dissémine une quinzaine d’installations de ce genre dans l’exposition *Vivants*.

Ce n’est pas que la mort qui est mise en exergue, c’est le seuil de la vie qui se transmet progressivement par l’état de décomposition, car comme l’écrit Frank Pittoors, « un être mort est la continuité d’un être vivant ». Il nous rappelle cette maxime d’Anaxagore : « Rien ne naît, ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent puis se séparent à nouveau ».

Dès lors, la mort est un état transitoire, « non figé » par lequel se transmet d’autres vies, car l’énergie transfuse et continue d’animer d’autres êtres. Ces formes que la nature engendre suscitent chez lui attention et réflexion<sup>2</sup> qui nous invite à adopter, nous aussi, ce regard attentif.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

## 2.1.4. Robin Bodéüs

### a. *Plate-forme* (Installation 100 x 60 x 180 cm)



Pratiquement constituée avec des matériaux recyclés ou naturels, *Plate-forme* est une revendication à la lutte contre la destruction du vivant. Ce fusain encollé joue avec les tensions entre la vie et la mort, entre la destruction et la régénération. L'installation renvoie à *Morphose*, figure de prédilection de Robin Bodéüs : une forme phagocytaire, cette fois incarnée par un arbre qui, métaphoriquement et littéralement, engloutit un panneau signalétique STOP, message explicite d'un appel à l'arrêt.

Le caisson en plexiglas, rempli de terre et dans lequel l'herbe semée pousse naturellement dans les serres, vient contrecarrer la brutalité de la coupe ; la nature reprend ses droits, même extirpé de son milieu pour s'exposer en bac à plantes, l'arbre vit encore et l'herbe pousse, déborde, s'étend. Pour Bodéüs, le vivant « n'est jamais figé ». Il est un « flux constant » et une réorganisation éternelle [...] traversé[e] par l'indicible et l'inexprimable », une dynamique dont l'humain doit prendre conscience pour ne pas périr, alors que la nature n'a jamais eu besoin de lui pour se renouveler<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Loc. cit.

**b. Culture B – Bird Gallery (Installation 180 x 25 x 40 cm)**



*Bird Gallery*, littéralement « galerie d'oiseau », interroge « la tension entre nature et culture », réflexion spécifiquement humaine. Inspiré du concept de *Culture B*, geste d'une culture alternative né pendant la crise sanitaire du Covid, l'installation *Bird Gallery* est composé aussi de matériaux recyclés et invitent à la contemplation attentive, à l'attente de la surprise qui se présente que lorsqu'on prend le temps de rester, d'observer. Comme dans ses dessins, Robin Bodéüs propose « l'exploration visuelle » des choses qui nous échappent, furtives ou invisibles, par l'absence ou la distraction.

L'œuvre se déploie dès lors en deux temps : l'un *in situ*, avec le nichoir exposé à l'extérieur des serres et l'autre, en vidéo. Lors du vernissage, la salle de projection de l'OMP montrait un oiseau venant réellement visiter ce même nichoir (photos annexes). Pour des raisons d'occupation de la salle, la vidéo ne peut pas actuellement être diffusée, mais le sera à nouveau lors de l'événement de clôture. Diffusée en boucle pour des raisons pratiques et techniques, cette séquence produit à chaque fois la même réaction : une joie sincère et un émerveillement immédiat lorsque l'oiseau apparaît, alors qu'il suffit de regarder à l'extérieur pour constater le foisonnement de la vie.

Enfin, la « galerie » joue avec une forme d'humour qui détourne les codes du monde de l'art, empruntant à ses rituels (espace vide, mise en scène, contemplation). L'œuvre construit une galerie d'un nouveau genre pour explorer « les zones de contact » avec le vivant.

## **2.1.5. Florian Zanatta – *Micro-paysages – Exploration urbaine à la découverte des mousses bryophytes* (substrat minéral - toile de jute - photographies au microscope)**



Dans son installation, Florian Zanatta part en exploration des échelles de perception. Bryologue passionné par les mousses, il s'est essayé dans la culture spontanée, expérimentant la théorie et la pratique. Inspiré de l'étude *Producing moss-colonized burlap fabric in a fog chamber for restoration of bio crust* (Doherty et al., 2020), il nous expose le fruit de travail commencé des semaines plus tôt. En bon bryologue, il met à notre disposition sa loupe pour observer les invisibles caulidies et phyllidies (équivalent des tiges et des feuilles chez les autres végétaux). Pour les plus inattentifs, huit photos au microscope sont affichées à proximité de l'œuvre, révélant ainsi leurs formes extraordinaire, soudainement moins modestes.

Zanatta est fasciné par les formes, les couleurs, les textures et les dynamiques<sup>1</sup> que la nature déploie. Il nous invite à partager sa passion et à enrichir notre regard en révélant plusieurs niveaux de perception.

### **3. Dépasser la frontière des conventions**

D'autres types d'initiatives, uniquement *in situ*, telles que des promenades ou des performances en nature, amènent à un renouvellement de l'expérience esthétique. Ainsi aujourd'hui les friches, les terrains vagues, tous les espaces de nature, au sens d'espaces où un environnement spontané se développe, sont proposés à l'expérience esthétique<sup>2</sup> par des artistes.

Le thème de la promenade organisée par un artiste et sa limite entre le domaine de l'art et une expérience esthétique autonome de la nature relie cette expérience à l'art pour deux

---

<sup>1</sup> Ibid., p.23

<sup>2</sup> Loïc Fel, *L'esthétique Verte : de la représentation à la présentation de la nature*, p.237

raisons : par leur dimension événementielle et par le statut de l'artiste<sup>1</sup>. On peut voir le parallèle avec les activités proposées par l'ASBL *lacYme*, un collectif de scientifiques qui promeut l'éducation citoyenne de l'environnement, intervenant pour le pôle de la vulgarisation scientifique de l'exposition *Vivants*. Ces trois chercheurs passionnés proposent une série d'activités de sensibilisation à l'environnement vulgarisé pour le grand public (« balades biodiversité », « marches exploratoires » et « bioblitz »). Le statut des membres de l'équipe et même celui des activités restent dans le cadre « d'aventures scientifiques »<sup>2</sup>. Pourtant, c'est bien « l'éducation à la perception »<sup>3</sup> qu'ils proposent aux citoyens. Dès lors, les balades, les recensements d'espèces ou les observations au microscope proposés n'en font pas une expérience esthétique à part entière, au sens où on l'entend habituellement. Pour ce faire, il faut dépasser l'habitude, le point de vue utilitariste ou strictement cognitif de la nature, ainsi que la conception de l'esthétique comme strictement inhérente au champ de l'art<sup>4</sup>.

Toutefois, *lacYme* est consciente de cette limite. Ainsi, elle s'engage dans plus de transversalité en complémentant leurs différentes activités<sup>5</sup> avec une intervention artistique à proprement parler. Par exemple, lors du *bioblitz* au terril Batterie-Ancien en septembre 2021 et sur le site de la Chartreuse en juillet 2021, Robin Bodéüs, l'un des artistes exposant pour *Vivants*, y réalisait une performance de live-painting sur le concept *Culture B*<sup>6</sup>. Ce concept repose sur une utilisation de matériaux recyclés pour confectionner des « panneaux-œuvres » disséminés dans l'espace public. L'artiste y appose sa « *Morphose* », un organisme imaginaire phagocytaire qu'il voit comme l'analogie du vivant. Une entité dynamique qui n'est ni prédatrice, ni symbiotique ou mutualiste. Un vivant qu'il est impossible d'enfermer dans une catégorie biologique précise.

Ce dépassement des perspectives conventionnelles constitue, en quelque sorte, l'aboutissement de l'esthétique verte de Fel. Il ne s'agit plus d'une expérience désintéressée, mais d'une expérience globale et singulière dans laquelle peut émerger une éthique environnementale. La vision biocentrale de l'expérience esthétique permet de ne plus se limiter au seul état contemplatif, mais devient une démarche immersive et active pour le sujet,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.238

<sup>2</sup> Lacyme – *LacYme Laboratoire citoyen de mobilisation autour de l'écologie*, (s.d.). Consulté le 29 mars 2025 <https://lacyme.org/>.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Nasello Cathy, « Livret d'exposition Vivants », 2025, p.4

<sup>6</sup> Robin Bodéüs | Instagram : [@robinbodeus], 2021. Consulté le 8 mars 2025 <https://www.instagram.com/robinbodeus/?hl=fr>.

structurant dès lors son rapport au monde. L'intégration de la connaissance scientifique à l'expérience esthétique enrichit à la fois la compréhension et la perception d'un phénomène.

#### 4. Hybridation art et science

Le développement de l'écologie permet un renouvellement esthétique, autant par ses aspects techniques et scientifiques que dans ses applications éthiques et sociales. Cette évolution n'échappe pas au monde de l'art, où voisinent rigueur scientifique et liberté créative<sup>1</sup>.

L'hybridation entre art et science ne se limite pas à une simple influence théorique : certains scientifiques deviennent artistes pour mettre en lumière les propriétés du vivant dans une pratique artistique. C'est notamment le cas de Patrick Blanc, botaniste au CNRS, qui conçoit les murs végétaux du musée du Quai Branly en 2006 et d'autres installations comme *Les flûtes aux rhéophytes*, lors de l'exposition *Folie Végétale* en 2000 à l'Espace EDF Electra à Paris.<sup>2</sup> Cette œuvre confronte une pratique artistique et scientifique en mettant l'accent non plus sur un imaginaire représenté, mais sur le réel avec des propriétés biologiques et écologiques<sup>3</sup>. D'autres chercheurs (« -artistes ») utilisent la captation sonore, comme l'ethnolinguiste et anthropologue Steven Feld, qui a mené une grande partie de ses recherches auprès des Kaluli en Papouasie-Nouvelle-Guinée, puis au Ghana, où il travaille sur le paysage sonore de la ville<sup>4</sup>. La captation de paysages sonores sont par ailleurs des indicateurs précieux pour suivre l'évolution et l'érosion de la biodiversité.

En effet, l'analyse des paysages sonores sur un temps long met en lumière des changements environnementaux. Cela permet de constater la diminution ou l'augmentation de certaines espèces, souvent liées à des facteurs de nature anthropique<sup>5</sup>. C'est aussi un thème abordé dans l'exposition *Vivants* dans la thématique : « Paysages sonores : entre nature tropicale et lieux anthropisés », abordée par Alice Mouton, chercheuse en biologie de la génétique et membre de *lacYme* qui fournit la rédaction du texte. Ensemble, nous avons réfléchi

---

<sup>1</sup> Loïc Fel, *op. cit.*, p.259

<sup>2</sup> *Ibid.*, p262

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> Florence Brunois-Pasina « Steven Feld, le bird de l'anthropologie sociale : vers un perspectivisme acoustique ». Dans *J. Larcher & D. Mottier* (Éds.), *La recherche comme composition*, Les Presses du Réel, La Grande Collection ArTec. ISBN : 978-2-37896-325- 5, 2023 Disponible sur HAL <https://hal.science/hal-03916255>.

<sup>5</sup> Jérôme Sueur, *L'éco-acoustique, écouter la nature pour mieux la préserver*, L'Institut de Systématique, Évolution, Biodiversité UMR 7205. 14 février 2020. Consulté le 2 mars 2025.

<https://isyeb.mnhn.fr/fr/actualites/eco-acoustique-ecouter-la-nature-pour-mieux-la-preserved-6377>.

à un dispositif d'écoute au casque de paysages sonores urbains en les opposant aux paysages sonores tropicaux et naturels.

Dans l'exposition *Vivants*, l'hybridation entre art et science s'exploré à deux niveaux, bien qu'elle soit marginale dans les démarches artistiques. Elle se manifeste dans la contribution de deux biologistes, Florian Zanatta (*lacYme*) et Julie Pittoors. Les textes et l'intention de cette dernière, plus que les œuvres traduisent une approche du vivant inspirée de sa formation scientifique.

Cette hybridation se retrouve aussi particulièrement dans l'œuvre *Inspirer/Expirer* de Louanne Deltenre ; mais comme nous le verrons dans la dernière partie avec les figures de convergence de Marie-Christine Bordeaux, *Vivants* ne répond pas pleinement à cette approche sur le plan artistique.

L'hybridation, au sein de l'exposition, s'exploré aussi dans un second temps à travers des dispositifs de médiation ludiques conceptualisés comme des œuvres interactives et sensitives pour le spectateur (écoute aux casques, adoption de mousses pour la thématique sur les bryophytes, toucher de micro-environnements minéralisés ou végétalisés pour la thématique « îlots de chaleur »).

## 5. L'art écologiste : engagement des artistes

Enfin, les préoccupations écologiques imprègnent aussi le travail des artistes engagés dans une démarche écologiste. Nous avons déjà évoqué Michael Pinsky, Lorenzo Quinn ou Amy Balkin, mais cette sensibilité se diffuse dans l'art plus « populaire », comme le Street Art. Par exemple, toutes les œuvres du duo Murmure comme *Bousier* (2020), *Les grenouilles* (2018), celles du street artiste Etien ou encore *Ordering Machine* du duo Nevercrew en 2016, témoignent d'une telle démarche. Plus proche de nous, Robin Bodéüs, exposant de *Vivants* avec la fresque *De l'humain à l'arbre, de l'arbre à la ville* (2023) à Hannut, ou avec les installations *Culture B* (2020-2022) dans la ville de Liège, se situe dans la même lignée.

Ces démarches s'inscrivent toutes dans une perspective de sensibilisation du public à la relation que l'humain entretient avec la nature et son environnement. L'art n'est pas un simple objet esthétique, il est vu comme moteur ouvrant de nouveaux éclairages. Ces artistes ne délivrent pas toujours explicitement un message militant ou une demande de prise de conscience relative aux enjeux environnementaux, mais ils cherchent à susciter la compréhension et une réflexion critique sur des questions écologiques.

Selon Loïc Fel, Hermann De Vries incarne la synthèse la plus aboutie vers l'esthétique verte. Ce dernier met en place un imaginaire propre au modèle végétal et écologique<sup>1</sup>. L'artiste présente « les choses mêmes », selon les mots de la philosophe Anne Moeglin-Delacroix. Par exemple, avec l'œuvre *Sanctuarium*<sup>2</sup>, 1997 (un cercle de briques de 3m de haut et de 14m de diamètre), il démontre la richesse de la végétation spontanée avec 3 variétés de plantes autour du sanctuaire et 24 à l'intérieur. Cette initiative défend la spontanéité et la limitation des interventions humaines dans la gestion des espaces verts. Du point de vue de l'artiste, la biodiversité et ses propriétés sont des raisons suffisantes pour faire une expérience esthétique<sup>3</sup>. Ces interventions effacent l'artiste derrière les objets présentés, il n'est plus le créateur unique de son œuvre et la valeur esthétique des œuvres n'est plus tant relative à l'intervention de l'artiste qu'inhérente aux seuls objets<sup>4</sup>. C'est également le cas de Frank Pittoors, exposant pour *Vivants* que nous avons évoqué précédemment.

## 6. L'esthétique verte : pour une nouvelle éthique

La dimension éthique constitue la caractéristique distinctive<sup>5</sup> de l'esthétique verte, impliquant une responsabilité morale envers la nature. Son approche encourage une réflexion approfondie sur notre relation avec l'environnement et les enjeux écologiques associés. Cette éthique constitue le primat du critère esthétique, qui se décline même dans les pratiques d'aménagement de nos environnements. Ex. : la pratique du jardinage défendue par Gilles Clément<sup>6</sup> ou des initiatives<sup>7</sup> comme les Ecoducs d'Overijssel aux Pays-Bas<sup>8</sup> et les projets de maillage vert et bleu de la Région Wallonne<sup>9</sup>. Ces pratiques n'invitent pas à une contemplation

---

<sup>1</sup> Loïc Fel, *op. cit.*, p264

<sup>2</sup> Musée Gassendi, *Herman de Vries, le sanctuaire de la nature et son bois sacré*, 2017. Consulté le 15 février 2025. <https://www.musee-gassendi.org/fr/accueil/art-contemporain-nature-pays-dignois/les-oeuvres/herman-de-vries-le-sanctuaire-de-la-nature-et-son-bois-sacre/>

<sup>3</sup> Loïc Fel, *op. cit.*, p265

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.266

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.280

<sup>6</sup> Lorène Lavocat, *Gilles Clément : "Jardiner, c'est résister"*, Reporterre. Publié le 20 avril 2014, mis à jour le 30 mai 2019. Consulté le [date], en ligne : Consulté le 8 mars 2025. <https://reporterre.net/Gilles-Clement-Jardiner-c'est-resister>.

<sup>7</sup> Loïc Fel, *op. cit.*, p.281

<sup>8</sup> Curiotopus.fr, *Les Écoducs Respectueux de la Nature : Grâce À Ces Passages, TOUS les Animaux Sont En Sécurité*, 9 juin 2017. Consulté le 8 mars 2025. <https://www.curiotopus.fr/read/12323/les-ecoducs-respectueux-de-la-nature:-grace-a-ces-passages-tous-les-animaux-sont-en-securite>.

<sup>9</sup> Portail Wallonie, *22 Projets Pour Renforcer la Végétalisation et le Maillage Écologique*, 7 juillet 2023. Consulté le 8 mars 2025 <https://www.wallonie.be/fr/actualites/22-projets-pour-renforcer-la-vegetalisation-et-le-maillage-ecologique>.

paysagère qui met en avant ses ornements, mais symbolisent un compromis entre l'espace public d'agrément et son intérêt écologique pour la biodiversité<sup>1</sup>.

## Conclusion

Dans l'esthétique verte, les critères éthiques priment sur les critères esthétiques<sup>2</sup>. Étant donné qu'avec les sciences modernes notre regard sur la nature inclut désormais une compréhension des mécanismes et des interactions complexes qui la régissent, ces considérations ajoutent une dimension supplémentaire à l'appréciation esthétique<sup>3</sup>. Ces connaissances participent à l'élaboration de l'appréciation esthétique. Par exemple, comprendre les processus écologiques ou les fonctions d'un écosystème peut nous amener à admirer la nature pour sa beauté visible, mais aussi pour son organisation interne ou son équilibre<sup>4</sup>.

En conséquence, l'éthique environnementale apparaît comme un fondement structurant l'expérience esthétique, supplantant les traditionnels principes du Beau. L'expérience de l'esthétique verte veut, enfin, intégrer l'action humaine dans la considération de la nature<sup>5</sup>. En cela, elle plaide pour une humilité humaine qui reconnaît son interdépendance avec l'environnement. L'esthétique verte propose, comme nous l'avons mentionné en introduction, une nouvelle perception de la nature à laquelle s'associent contemplation et approche cognitive, permettant une expérience sensorielle et émotionnelle qui engage l'observateur à se rendre sensible au vivant. Elle prend en compte que toute expérience esthétique humaine est anthropocentrale, mais suggère d'adopter un regard empathique *comme si* il était interspécifique. Elle intègre le renouvellement des pratiques artistiques visant à sensibiliser les différents publics à la protection de l'environnement, instaurant ainsi une éthique envers la nature. Cette sensibilisation se diffuse à plusieurs niveaux de la société, que ce soit au sein des milieux artistiques, scientifiques ou parmi les citoyens.

## CHAPITRE 4 : L'ESTHÉTIQUE ENVIRONNEMENTALE. UNE DÉMARCHE PRAGMATISTE

### Introduction

Nous avons exposé jusqu'ici les enjeux que peut présenter l'adoption d'une esthétique verte pour sensibiliser aux enjeux écologiques. Dans l'analyse complémentaire qui suit, nous examinerons comment cette approche peut se traduire de manière tangible dans les pratiques d'aménagement du paysage et, particulièrement, du paysage urbain, au travers des travaux de

---

<sup>1</sup> Loïc Fel, *op. cit.*, p.284

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.295

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.297

<sup>4</sup> *Ibid.*, 298

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

Nathalie Blanc et de sa proposition d'une « esthétique environnementale »<sup>1</sup>. Ainsi, nous poserons des pistes d'initiatives concrètes, où la créativité artistique sert de médiateur non seulement pour sensibiliser aux enjeux environnementaux, mais aussi pour appliquer des solutions dans le réel. Par l'intégration du « partage du sensible », Nathalie Blanc cherche à élargir le débat sur l'aménagement des espaces urbains, à la fois sur les questions éthiques qui s'imposent aujourd'hui et qui relèvent de la notion de « développement durable », mais aussi sur la nécessité d'inclure la contribution active des individus dans leur milieu de vie.

L'esthétique environnementale émerge en réponse aux limites du développement durable et des sciences de l'environnement, ainsi qu'à la vision de la ville comme un espace artificiel opposé à la nature. Pour aborder l'esthétique environnementale en milieu urbain, il faut donc réexaminer la place de la nature en ville<sup>2</sup>.

À ce titre, *Vivants* partage ce nouvel examen de la nature en ville. En explorant nos milieux quotidiens et ce qui les compose, nous soulignons que la ville est un paysage façonné par des dynamiques écologiques et humaines. À travers les thématiques scientifiques abordées dans l'exposition, nous invitons le visiteur à être plus attentif et à transformer son regard sur l'urbanisation et la nature en ville. Les bruits, les lieux, les espèces sont mis en lumière pour comprendre comment notre environnement proche est construit, quelles sont les tensions, les dangers, les solutions qui existent pour l'améliorer et améliorer nos conditions de vie.

Dans l'exposition, nous proposons un cadre structuré et des éléments de médiation qui permettent une attention qui se cultive, et rejoignons la vision de Nathalie Blanc, car nous essayons de sensibiliser le visiteur au fait que l'environnement est un objet que nous façonnons ensemble et que nos manières de le percevoir influent plus ou moins directement sur la manière dont nous le construisons.

## 1. Esthétique environnementale : développement

### 1.1. Le partage du sensible comme fondement

Tenir compte du mode relationnel des individus avec leur milieu de vie<sup>3</sup> passe par une interrogation esthétique, car comme nous venons de l'évoquer, la manière dont les individus

---

<sup>1</sup> Nathalie Blanc, *Vers une Esthétique Environnementale*, Indisciplines, 2008.<https://doi.org/10.3917/quae.blanc.2008.01>. Fichier PDF téléchargé depuis ResearchGate.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp.15-16

apprécient leur environnement influence leur manière de le construire,<sup>1</sup> de le traiter, de le soigner.

Blanc propose donc des modèles d'action basés sur l'idée de partage<sup>2</sup>, mais il ne s'agit pas seulement d'un partage consistant à diviser « en parts » la parole citoyenne<sup>3</sup> (une voix, un vote). C'est ici que l'esthétique joue un rôle crucial, car le jugement esthétique permet non seulement de confronter les voix, mais aussi et surtout, les sentiments et les émotions, pour décider en commun de l'expérience du vécu. Vivre et ressentir les environnements<sup>4</sup> est une expérience collective. Dès lors, les idées, les projets, les modes d'action doivent trouver les conditions d'un partage de « tous avec tous »<sup>5</sup>. Ainsi, l'expérience esthétique et le jugement de goût qui en découle deviennent politiques. D'une part, parce que le partage est intrinsèquement politique, même à son niveau le plus élémentaire. D'autre part, parce que la question des villes durables et propres met en jeu les conditions de vie des populations et leur bien-être<sup>6</sup>.

## 1.2. L'esthétisation de l'espace public : entre créativité et participation

Nathalie Blanc suggère de considérer l'environnement comme le produit d'un art<sup>7</sup> collectif<sup>8</sup>. Mais comment mettre en place une créativité environnementale collective ? Nathalie Blanc préconise de promouvoir les débats autour de ces questions et de trouver des outils de médiation pour partager les idées<sup>9</sup>. Fondée sur une esthétique partagée, l'approche de Blanc a pour ambition de faire de l'environnement urbain un bien commun<sup>10</sup>.

L'exposition *Vivants* s'inscrit également dans cette réflexion. Comme l'affirme Nathalie Blanc, l'esthétisation de l'espace public sur base d'enjeux écologiques doit provenir d'un processus collectif. Cela ne se produit pas spontanément, il faut multiplier les espaces de créations partagées, de discussion et de médiation pour que ces idées infusent dans les espaces publics et influencent des politiques d'aménagement de développement durable. *Vivants* a pour ambition d'être un espace de dialogue. Tous les dispositifs, mais particulièrement les panneaux didactiques, servent à interroger, à questionner ce qui façonne l'espace public urbain en termes de biodiversité et de phénomènes, notamment avec les thématiques des bryophytes comme

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Nathalie Blanc, *op. cit.*, Préface Marcel Jollivet, p.5

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.62

micro-forêts urbaines, des friches industrielles et leur pouvoir de renaturation spontanée, les paysages sonores et leur influence sur les espèces, ainsi que la végétalisation pour lutter contre les îlots de chaleur urbains. L'exposition cherche à insuffler des idées aux visiteurs, à éveiller une réflexion sur leur propre rapport à l'environnement de proximité et quotidien.

L'objectif est d'inciter le changement de regard pour de potentielles actions. Par exemple, une personne pourrait choisir de préserver une zone de mousses plutôt que de les éliminer entièrement en démoussant sa terrasse, l'habitant proche d'une friche pourrait percevoir cet espace non plus comme un terrain vague, mais comme un réservoir de biodiversité bénéfique à son environnement direct. Une autre pourrait prêter attention aux chants d'oiseaux et décider d'installer un nichoir, ou encore interpeller sa commune pour favoriser des dispositifs végétalisés plutôt que des surfaces bétonnées, etc. Ainsi, *Vivants* invite à ce que chacun puisse penser qu'il peut contribuer à l'esthétisation écologique de son cadre de vie.

## 2. Les projets collaboratifs : la force de la transversalité

L'esthétique environnementale s'inscrit dans un désir de considérer l'environnement comme un chef-d'œuvre artistique pour encourager sa protection.<sup>1</sup> Elle valorise aussi les paysages dits « ordinaires »<sup>2</sup>, « nos cadres de vie quotidiens »<sup>3</sup>, intégrant à son appréhension une « éthique en situation »<sup>4</sup>, qui prend en compte les réseaux d'interdépendances et les solidarités locales<sup>5</sup>. Cette éthique est « pragmatique, [obligeant] à l'examen des relations élaborées dans le cours de l'action avec l'environnement naturel et valorise les situations plus que les résultats »<sup>6</sup>. Enfin, parce qu'elle se fonde sur une logique de partage, l'esthétique environnementale se pense au travers de « projet participatif paysager »<sup>7</sup> où citoyens, élus et experts coproduisent le paysage ordinaire<sup>8</sup>. Ces démarches reposent sur une méthodologie qui appelle à une série d'activités créatives (promenades, exercices, discussions, expressions corporelles, dessins, sculptures, etc.)<sup>9</sup>, stimulant la participation active.

---

<sup>1</sup> Nathalie Blanc, *op. cit.*, p.51

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>3</sup> Serge Schmitz, « Introduction aux paysages ordinaires », dans *Colloque CPDT 2004*. CPDT, Namur, Belgium, 2005, pp.1-3. <http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/2988/1/Microsoft%20Word%20-%20Paysages%20Ordinaires.pdf>.

<sup>4</sup> Inspiré du *care* (Carol Gilligan, 2000)

<sup>5</sup> Nathalie Blanc, *op.cit.*, p.51

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.52

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>8</sup> *Loc. cit*

<sup>9</sup> *Loc. cit*.

Blanc pense donc qu'en conciliant créativité et écologie, les individus peuvent imaginer de nouvelles façons d'habiter et d'aménager le monde de manière plus respectueuse. Elle rejoint, sur ce point, la vision de Loïc Fel, considérant que la créativité artistique sert de levier de sensibilisation comme nous l'envisageons dans notre hypothèse. Les activités créatives ne sont pas seulement des moyens d'expression, elles sont aussi des outils éducatifs qui suscitent la participation active des citoyens, en intégrant même des publics marginalisés. Ces activités offrent des cadres accessibles qui favorisent l'esprit critique et l'appropriation des enjeux sociétaux. Par exemple, les associations d'éducation permanente en Wallonie telles que *Les Amis de la Terre*, *Canopea* ou encore *Barricade* promeuvent des initiatives participatives qui encouragent à des modes de vie et des modes d'action plus respectueux pour l'environnement et le vivre-ensemble.

L'exposition *Vivants*, faute de temps, ne propose pas une co-construction stricte avec les publics, mais s'aligne sur les réflexions de Blanc en agissant comme catalyseur sensible des enjeux environnementaux, du vivant et de l'environnement quotidien. Elle propose une expérience qui conjugue créativité et éducation visant à se rendre attentif au monde qui nous entoure. Ainsi, elle favorise un engagement pouvant résonner en dehors de l'exposition, en éveillant la curiosité pour d'autres initiatives en lien avec les questions écologiques et culturelles (Les journées Wallonne de L'eau, le festival *Espenzah!*, le festival Nature à Namur, les activités de différentes associations comme Natagora, le Cercle Naturaliste de Belgique ou encore de *lacYme*). Ces différentes démarches ne s'envisagent pas isolément ou ponctuellement, chacune de ces activités agit comme des boucles de rétroaction positives les unes sur les autres. Il ne s'agit pas non plus de prétendre que l'exposition *Vivants* déclenche un engagement immédiat en faveur d'une éthique environnementale, mais qu'elle constitue un élément supplémentaire dans notre paysage culturel « en faveur de » et « pour aller vers ».

L'implication de différents acteurs (dans notre cas, artistes et scientifiques) mis en perspective dans une médiation croisée (vulgarisation scientifique et médiation culturelle) permet d'élargir l'accessibilité de notre approche, de toucher un public élargi et de susciter une appropriation des sujets traités par le biais d'une expérience immersive.

Pour clore ce chapitre, nous présenterons quelques initiatives sur base des exemples de Nathalie Blanc que nous avons développés montrant que l'art peut agir comme levier de transformation directe sur l'environnement et sur les individus, mais aussi comment la transversalité des acteurs et des disciplines permet de diffuser plus largement ses effets.

## **2.1. L'art comme outil de médiation vers l'engagement écologique :**

### **a. Exemples d'initiatives**

Associer l'art et le développement durable appelle à renouveler les représentations et les pratiques artistiques à travers la réflexion écologique. Cela demande aussi d'adresser une demande sociale aux artistes<sup>1</sup> pour que des initiatives créatives et écologistes prennent forme dans l'espace public. Parallèlement aux initiatives artistiques « isolées », on voit dans l'exemple suivant, une volonté de mettre en place des communautés d'artistes et des collectifs qui réfléchissent à associer les pratiques artistiques aux pratiques scientifiques et de donner un rôle à la culture dans la transition écologique et le développement durable.

En France, l'association COAL a intégré en 2020 le réseau « Imagine 2020 ». L'initiative COAL vise à stimuler l'émergence d'une nouvelle culture de l'écologie et du vivant à travers des événements, des prix, des appels à projets et différentes activités artistiques et scientifiques publiques. Par exemple, en 2024, ils ont organisé des résidences artistiques dans le cadre du programme *Transformative Territorities* à travers cinq pays européens. Ils avaient notamment invité l'artiste Stéphanie Sagot qui travaille sur les thématiques des territoires et de la tendresse pour repenser l'urbanisme. Elle documente une série « d'histoires d'amour » qui s'ancrent dans des lieux spécifiques. À travers des récits citoyens, elle a cartographié et situé l'engagement d'individus qui cultivent une esthétique du soin du vivant dans une aquarelle de 150 x 115 cm : *Carte de Tendre – Terre Amoureuse de Zone Sensible*<sup>2</sup>.

Cet exemple montre que la présence de l'art peut être perçue comme utile (« nécessaire », nous dit Blanc) pour stimuler la prise de conscience des enjeux écologiques et du développement durable. L'art, en intégrant les activités participatives, peut constituer une approche complémentaire à celle de la science dans la recherche de solutions aux problématiques environnementales<sup>3</sup>. Les différents exemples ci-après montrent une série d'actions concrètes de l'art comme outil de sensibilisation aux enjeux environnementaux.

---

<sup>1</sup> Nathalie Blanc, « 29. Art, Crédit Et Développement Durable », dans CNRS Éditions e-Books, 2013, pp. 328-329, <https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.10888>.

<sup>2</sup> Manon Jaouen, *RÉSIDENCES ARTISTIQUES : RECHERCHES-CRÉATIONS DE TRANSFORMATIVE TERRITORIES*. COAL. 18 février 2025. Consulté le 8 mars 2025. [https://projetcoal.org/grands-projets/transformative\\_territories/residences-artistiques-recherches-creations-de-transformative-territories/](https://projetcoal.org/grands-projets/transformative_territories/residences-artistiques-recherches-creations-de-transformative-territories/).

<sup>3</sup> Nathalie Blanc, « 29. Art, Crédit Et Développement Durable »,

## 2.2. L'art en action

Nous avons identifié deux grands types d'interventions artistiques qui ne s'excluent pas l'une l'autre, et sont toutes deux orientées vers une implication des citoyens. Soit les initiatives incitent indirectement à une forme de participation citoyenne, en utilisant l'art comme signal d'alerte<sup>1</sup> et amènent une réflexion collective sur des questions écologiques et sociales ; soit elles peuvent être plus transversales et se faire le porte-parole des citoyens ou d'une problématique environnementale. Ces secondes initiatives sont souvent en lien avec les institutions politiques (administrations communales, services d'aménagement du territoire ou urbanistique, etc.) et visent à mettre en œuvre des projets d'aménagements urbains dans l'espace public en tenant compte des dynamiques locales.

Nous illustrons la première catégorie avec l'exemple du travail de Barbara Hashimoto, critiquant la culture du bois, que Blanc cite dans son ouvrage.

Entre 2006 et 2016, Hashimoto s'est concentrée sur la thématique des déchets de papier et leurs impacts environnementaux. Intriguée par la quantité de courriers indésirables que recevait le cabinet d'architecture où elle était en résidence, elle a collecté et déchiqueté tous les courriers destinés à la décharge, accumulant, à la fin de son expérience, 85m<sup>3</sup> de papier. En parallèle, elle a également mené des recherches révélant que 100 millions d'arbres sont abattus chaque année pour produire ces courriers, dont 44% ne sont même pas ouverts<sup>2</sup>.

Il faut savoir que la culture du bois mobilise des monocultures<sup>3</sup> qui épuisent les ressources locales<sup>4</sup> et remplacent les dernières forêts primaires<sup>5</sup>, riches écosystèmes essentiels à la biodiversité et à l'ensemble du vivant<sup>6</sup>. Elle génère aussi 20% des gaz à effet de serre, détériore les sols, les eaux, la qualité de l'air,<sup>7</sup> ainsi que la qualité de vie des communautés locales<sup>8</sup>. Chaque année, 830 000 tonnes de papiers publicitaires et 1,8 milliard de journaux

---

<sup>1</sup> *Loc. cit.*

<sup>2</sup> Environmental Art — Barbara Hashimoto, (s. d.), consulté le 8 mars 2025.  
<https://barbarahashimoto.com/portfolio-1/environmental-art>.

<sup>3</sup> Nathalie Blanc, *Vers une Esthétique Environnementale*, p.19

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>5</sup> Les Amis de la Terre, *Monoculture D'arbres et Publicité : Assez !*, (s.d.), consulté le 8 mars 2025  
<https://www.amisdelaterre.org/actu-groupe-local/monoculture-d-arbres-et-publicite/>.

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> Nathalie Blanc, *op.cit.*, p.19

gratuits sont distribués en France. Si 5% des gens refusaient les imprimés publicitaires, 400 000 arbres seraient épargnés<sup>1</sup>.

Cette problématique a trouvé écho dans d'autres initiatives artistiques et associatives. Ainsi, en 2009, l'école primaire Falguière a sensibilisé les enfants aux conséquences de l'exploitation excessive des matières premières, en reproduisant l'expérience d'Hashimoto avec les publicités qu'ils recevaient dans leur boîte aux lettres<sup>2</sup>.

Pour illustrer les initiatives plus transversales, nous développons ici plusieurs exemples, à partir de ceux évoqués par Nathalie Blanc.

Dans les années 1990, plusieurs artistes conceptuels prennent en charge les questions sociétales et environnementales. Mel Chin par exemple, installe en 1991 *Revival Field*, en collaboration avec des agences gouvernementales et l'agronome Rufus Chaney, chercheur de l'US Department of Agriculture (USDA). *Revival Field* est une proposition de « remédiation verte », c'est un carré clôturé dans une décharge de déchets dangereux au Minnesota, où un jardin de plantes hyper-accumulatrices assainissent le sol truffé de métaux lourds<sup>3</sup>.

Buster Simpson, encore très actif aujourd'hui, conçoit des installations dans l'espace public pour illustrer les manières d'utiliser l'environnement ou ses ressources. Par exemple, *Bio Boulevard & Water Molecule* (2011), située à l'entrée de l'usine Brightwater, symbolise une utilisation durable des eaux usées. L'installation est composée d'une molécule d'eau stylisée et se poursuit sur un boulevard routier via une longue paille violette qui transporte l'eau recyclée et s'introduit ensuite dans les nappes souterraines<sup>4</sup>.

Certains partagent la création avec la nature elle-même, comme Herman Prigann et l'œuvre *Rheinelbe Sculpture Woods (Skulpturenwald Rheinelbe)*. De 1995 à 2005, à Gelsenkirchen, en Allemagne, Prigann transforme un ancien lieu de charbonnage en parc sculptural<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Les Amis de la Terre, *op. cit.*

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> Mel Chin, *Revival Field* (s. d.). Consulté le 15 février 2025. <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>.

<sup>4</sup> Buster Simpson, *Anthropocene Migration Stage*, (s. d.). Consulté le 15 février 2025. <http://www.bustersimpson.net/anthropocenebeach/>.

<sup>5</sup> Herman Prigann, *Rheinelbe Sculpture Woods*, 13 janvier 2021. Consulté le 15 février 2025. <https://hermanprigann.com/rheinelbe-sculpture-woods/>.

D'autres artistes privilégient l'engagement et la collaboration des habitants dans l'élaboration d'œuvres créatives qui modifient le paysage. Par exemple, l'artiste néerlandais Jeroen Van Westen joue le rôle de « conscience audible » pour les communautés de villes ou de villages, notamment avec *Bovenloop* (2003-2011) où une multitude d'installations prennent place dans le village de Heesch en Hollande. Parmi celles-ci, une colonne de 5 mètres de haut en matériaux recyclés accueille les espèces ayant perdu leurs possibilités de nidification<sup>1</sup>.

Le projet *3 Rivers 2nd Nature* s'inscrit dans une approche multi-échelle, impliquant artistes, urbanistes, aménageurs, scientifiques, écoles et citoyens pour réinventer les liens entre nature, culture et territoire<sup>2</sup>. Pendant près de 3 ans, ils ont développé des recherches et mis en place des dispositifs de discussion ouverts pour résoudre le problème des débordements récurrents des rivières dans une région de Pittsburgh aux États-Unis<sup>3</sup>

Notons enfin, avec un dernier exemple, que toutes les initiatives n'atteignent pas nécessairement les objectifs escomptés. Bien que Blanc ne le mentionne pas et donne une vision idéalisée du projet, l'exemple du quartier du Petit Séminaire à Marseille reflète ce type de tentatives « manquées ».

En 2000, le sociologue Michel Anselme a analysé un projet visant à recréer un sentiment d'appartenance entre les habitants et leur quartier. Des artistes ont utilisé l'image et la mémoire à travers la photographie, la vidéo et le récit pour reconstruire un sentiment positif envers le cadre de vie. Des photographes ont documenté la dégradation du Petit Séminaire et leurs clichés ont été diffusés auprès des habitants, suscitant une forte résonance émotionnelle. Une exposition permanente en 1980 a révélé des réactions variées entre reconnaissance, moqueries et appropriation des images<sup>4</sup>. Ce projet a mis en lumière les tensions et les manières d'habiter l'environnement d'un quartier en transformation<sup>5</sup>. Selon M. Anselme, l'opération de réhabilitation du « Petit Séminaire » a été transformée par le travail photographique, qui a

---

<sup>1</sup> Trumpetto, *Bovenloop / 2003-2011 | JEROEN VAN WESTEN*. 31 octobre 2024. Consulté le 15 février 2025.  
<https://jeroenvanwesten.nl/2020/02/04/bovenloop/>.

<sup>2</sup> Nathalie Blanc, *Vers une Esthétique Environnementale*, p.89

<sup>3</sup> Art, Ecology, Community | The 3 Rivers 2nd Nature Project, (s. d.) Consulté le 8 mars 2025.  
<https://3r2n.collinsandgoto.com/>.

<sup>4</sup> Nathalie Blanc, *Vers une Esthétique Environnementale*, p.91

<sup>5</sup> Loc. cit.

introduit une nouvelle sensibilité et modifié les perceptions. L'image aurait alors joué un rôle clé dans la reconstitution d'une cohérence socio-spatiale et d'un récit collectif du lieu<sup>1</sup>.

Pourtant, ces efforts n'ont en réalité pas été suffisants pour transformer les quartiers de Félix Pyat et du Petit Séminaire à Marseille. Initialement développés dans les années 1950 pour accueillir les rapatriés de la guerre d'Algérie, puis pour loger temporairement des travailleurs immigrés, ces quartiers ont été construits rapidement et sans planification adéquate. Le manque d'infrastructures et d'aménagements de qualité a isolé les habitants des réseaux de transport et des principales voies de communication<sup>2</sup>. Aujourd'hui, ces zones portent encore les marques de la négligence des pouvoirs publics avec des problèmes persistants, notamment une décharge à ciel ouvert qui devrait être réhabilitée par un projet communautaire par la création d'une coulée verte d'ici 2027<sup>3</sup>. Ces quartiers illustrent les conséquences à long terme de politiques urbaines inadéquates et de l'abandon institutionnel.

Dans ces différents exemples, nous avons examiné quelques interventions artistiques en lien avec la nature ou l'écologie pour explorer comment l'art, engagé dans une écologie politique ou scientifique, peut participer à une transformation paysagère ou environnementale et reconfigurer l'espace public en espace social de dialogue et de collaboration.

### 3. Enjeux et perspectives

En nous appuyant sur les travaux de Nathalie Blanc ainsi que sur nos propres recherches, nous avons exploré plusieurs interventions artistiques en lien avec la nature, mais surtout avec une dimension écologiste et sociale. Nous avons cherché à mettre en lumière comment un art engagé dans une esthétique environnementale peut ouvrir les espaces de discussion autour de l'écologie et contribuer à la transformation paysagère ou environnementale et à la reconfiguration de l'espace public comme espace social de dialogue<sup>4</sup>. Faute de pouvoir mesurer précisément la portée de ces pratiques sur des publics non sensibilisés, il est néanmoins possible de suggérer que ces pratiques entretiennent et diffusent une réflexion sur les enjeux écologiques, tout comme nous l'envisageons pour notre exposition.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.92

<sup>2</sup> Autonomes | Marseille Infos, « La guerre d'Algérie et les politiques urbaines (2/3) ». *Marseille Infos Autonomes*, 18 mai 2023. Consulté le 12 février 2025. <https://mars-infos.org/l-empreinte-de-la-guerre-d-algerie-5359>.

<sup>3</sup> Fabien Le Dû, « À Marseille, les habitants du Petit Séminaire veulent voir l'avenir en vert ». *Ici, le Média de la Vie Locale*, 12 janvier 2025. Consulté le 12 février 2025. <https://www.francebleu.fr/infos/societe/a-marseille-les-habitants-du-petit-seminaire-13e-veulent-voir-l-avenir-en-vert-2848936>.

<sup>4</sup> Nathalie Blanc, *Vers une Esthétique Environnementale*, p.90

Cela souligne également que l'esthétique est à la fois un outil du pouvoir public<sup>1</sup> et un levier de conscience pour façonner des perceptions partagées. Sa capacité à mobiliser le narratif (collectif ou individuel, imaginaire ou objectif) sous diverses formes<sup>2</sup> permet de rendre l'idée de nature accessible et intelligible. L'esthétique devient alors un moyen d'apprentissage. Mais elle devient aussi un moyen de mettre en commun nos idées.

L'association de la créativité artistique et des sciences permet à tout objet esthétisé (espaces de vie ou œuvres d'art) de ne pas se limiter à une simple représentation. Toutefois, les nouvelles approches artistiques s'appuyant sur une esthétique verte (plus conceptuelle) ou environnementale (plus pragmatique) évitent de figer la représentation et permettent de mieux appréhender le caractère évolutif de la nature, de lui laisser des possibles reformulations sans rigidité dogmatique, ne compromettant ni la rigueur, ni l'imagination, mais au contraire, nourrissant une réflexion continue qui engage des interactions multiples et plus démocratiques.

Il semble aujourd'hui nécessaire de repenser ensemble les manières de façonner nos espaces de vie, non pas dans une optique utilitariste, mais dans une perspective durable qui intègre les enjeux sociaux, environnementaux et esthétiques. Nathalie Blanc partage quelques chiffres qui illustrent cette nécessité que « L'objectif 11 » de l'ONU vient étayer et préciser. Les villes n'occupent que 3% des terres, mais sont responsables de 60 à 80% de la consommation énergétique et de 75% des émissions de carbone. En 2050, 70% des personnes résideront dans des zones urbaines et à peu près deux milliards d'entre elles vivront dans des taudis<sup>3</sup>. Même si nous n'envisageons pas de traiter ces grands enjeux dans l'exposition, les thématiques abordées concernent directement la ville et la manière dont elle peut être appréhendée sous un œil inquiet, éthique, mais aussi résolutif et poétique.

## Conclusion

### Esthétique contemporaine de la nature : réinvention du regard ou vision idéaliste ?

Pour conclure cette partie, revenons sur les principales similitudes et distinctions entre l'esthétique environnementale de Nathalie Blanc et l'esthétique verte de Loïc Fel, tout en proposant une vision critique de leur approche.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.91

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 91-92

<sup>3</sup> Jocelyn Bodiguel, *Objectif 11 : Faire en sorte que les villes et les établissements humains soient ouverts à tous, sûrs, résilients et durables*, Développement Durable, 26 janvier 2024. Consulté le 9 mars 2025.

<https://www.un.org/sustainabledevelopment/fr/cities/>.

Dans les deux cas, les approches sont inclusives en ne plaçant pas l'humain « en dehors » de la nature, bien que l'esthétique environnementale de Blanc soit plus anthropocentrale, précisément parce qu'elle est plus pragmatique et concrète. La dimension essentielle des deux perspectives est l'inclusion d'une éthique du « care » (même si Fel n'emploie pas ce terme) envers le vivant. Enfin, l'association entre art et science permet, chez les deux auteurs, d'enrichir la perception esthétique, en mobilisant les émotions et l'infexion particulière de l'attention propre à l'expérience esthétique<sup>1</sup>, pour mieux comprendre et ressentir nos environnements.

Quant à leurs différences, Fel se concentre plutôt sur la manière dont la reconfiguration esthétique (représentation versus présentation) peut permettre aux artistes, mais aussi au sujet percevant d'investir les questions écologiques et de se les appropier. L'esthétique verte vise à aiguiser la perception, à favoriser la contemplation et l'émotion, en mêlant art et connaissances scientifiques pour approfondir notre compréhension du vivant. C'est une esthétique et une éthique qui ne s'excluent pas l'une l'autre et qui dépassent la traditionnelle notion du « beau ». Biocentrale, elle ambitionne une présentation de la nature pour se rapprocher de la dynamique du vivant. L'esthétique verte est un moyen de présenter la nature telle qu'elle est. Elle s'éloigne de la dimension apollinienne et de l'idée de maîtrise sur la nature. Toutefois, cette approche reste relativement théorique et manque de pertinence sur son application dans le vécu et dans l'expérience des individus. Certes, Fel actualise la conception du sublime kantien qu'il « optimise » par la connaissance scientifique, et étaye par un empilement de théories hétérogènes (par exemple, l'émotivisme abordé par Noël Carroll et Malcolm Budd, l'approche cognitiviste de Carlson, ou encore l'acentrisme de Godlovitch), mais la question reste : quelle en est la portée effective dans le réel ?

En contraste, du fait de son expertise en géographie, Blanc ancre ses réflexions dans la réalité, dans la « situation ». Elle interroge les rôles : celui des politiques, des artistes, des citoyens, des habitants et même des objets. Elle explore comment le partage du sensible peut permettre de se réapproprier son espace d'habitat ; comment une esthétique éthique et son potentiel peuvent accompagner des pratiques durables dans le paysage urbain. Elle souligne en réalité l'agentivité politique du jugement de goût, sa capacité à façonner cet espace politique intangible de discussions et de partage. Cependant, cette approche tend à idéaliser ces nouvelles démarches, en négligeant parfois leur caractère utopique ou exclusif ; l'art public contemporain

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, 2004. « Objets Esthétiques ? » dans *L'Homme*, n° 170 (juin), 2004, p.40

ne touche et n'interpelle pas tout le monde, les initiatives ne se font pas toujours en concertation avec les citoyens, d'autres échouent, et les médiations percolent trop lentement par rapport aux défis climatiques annoncés.

Néanmoins, ces différentes approches remettent en question la définition et le rôle même de l'art. Elles explorent sa capacité à modifier notre perception des paysages, des enjeux écologiques, mais surtout de notre rapport à l'environnement construit ou naturel et à tout ce qui le constitue.

En somme, il ne s'agit pas d'un renversement radical des normes artistiques ni des procédures d'aménagement ou de participation citoyenne ; il s'agit plutôt d'une tentative de proposer une solution innovante, en exploitant les failles présentes dans les structures établies. De ce fait, la question pertinente est de déterminer si l'artiste est en mesure d'intervenir avec créativité sur les plans social et environnemental pour répondre aux dysfonctionnements locaux et globaux<sup>1</sup>.

Les deux auteurs pensent que l'art et les artistes ont un rôle à jouer dans les transformations sociales et environnementales pour construire le monde d'aujourd'hui. Le fait d'intégrer une transdisciplinarité mêlant sciences, engagement politique et art milite en faveur de projets de développement communautaires et collaboratifs. Le tout reste de savoir comment ces pratiques et ces réflexions peuvent se concrétiser à plus large échelle. C'est ici que nous soulignons l'enjeu de la vulgarisation que nous abordons dans la deuxième partie. Elle a pour objectif de rendre ces pratiques plus accessibles, plus ludiques et encore plus transversales, afin qu'elles soient adaptées et diffusées plus aisément à tous les niveaux de la société – scientifiques, politiques et citoyens.

---

<sup>1</sup> Nathalie Blanc, *Vers une Esthétique Environnementale*, p.90

## **DEUXIÈME PARTIE - *VULGARISER* : ENTRE PARTAGE DU SAVOIR ET LIMITES DU PARTAGE**

## CHAPITRE 5 : VULGARISER POUR SENSIBILISER

### 1. Vulgarisation : transmission, objectifs, critiques

#### Introduction

La vulgarisation scientifique est parfois considérée comme un vecteur essentiel à la diffusion du savoir, notamment par les vulgarisateurs eux-mêmes. Néanmoins, elle fait aussi l'objet d'interrogations et de critiques que nous explorerons à travers les travaux de Bernard Schiele et de quelques chapitres de l'ouvrage collectif *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, dirigé par Smaïl El Hadj et Claire Bélisle.

Nous examinerons si la vulgarisation parvient à remplir sa mission d'accessibilité du savoir par les pratiques et les procédés qu'elle emploie. Dans son article *Les enjeux cachés de la vulgarisation*, Bernard Schiele souligne par exemple que les pratiques de vulgarisation ne transmettent pas nécessairement un savoir effectif, mais participent plutôt à la représentation de la science. Selon Schiele, la vulgarisation construit un discours sur la science et tend à maintenir le fossé qui existe entre le grand public et le monde scientifique, notamment à travers la simplification, l'analogie et l'absence de lien expérientiel entre le contenu et le récepteur.

L'exposition *Vivants* cherche une approche alternative, car elle est conçue dans l'optique d'une médiation sensible, où prime l'expérience vécue par le biais d'un dispositif global<sup>1</sup> (l'exposition) et de multiples autres dispositifs (artistiques, textuels et ludiques). En favorisant l'immersion, grâce au lieu lui-même, elle essaie de mettre l'accent sur l'émotion et sur la multiplicité des perceptions. C'est donc dans une perspective que nous qualifions de « vulgarisation élargie » qu'elle imagine le partage du savoir, et non dans de simples dispositifs passifs.

Dans ce chapitre, nous chercherons à définir la vulgarisation et ses critiques principales, en proposant ensuite notre vision à la croisée de l'esthétique, de la notion de médiations multiples et des sciences.

---

<sup>1</sup> Florence Belaën, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? » dans Culture et Musées n°5, 2005, Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition (sous la direction de Serge Chaumier), p. 97

## 1.1. Définition de la vulgarisation

Commençons par clarifier et par définir ce qu'est la vulgarisation. Claire Bélisle<sup>1</sup> définit la vulgarisation comme un ensemble de pratiques culturelles visant à expliquer la science et la technique au grand public. Elle agit comme une médiation entre spécialistes et non-spécialistes, et implique souvent des stratégies de promotion de la communauté scientifique. La vulgarisation est souvent perçue comme un loisir encourageant la curiosité et la créativité. Selon Bélisle, elle est une forme « de nouveau messianisme », cherchant à démocratiser les concepts scientifiques parmi les citoyens, et constitue une action éducative adaptée aux formes modernes de diffusion du savoir<sup>2</sup>.

La vulgarisation peut concerner tout le monde et selon Bélisle, elle concerne les individus tels que : les parents qui veulent initier leurs enfants à la technologie<sup>3</sup>, les enseignants qui stimulent l'intérêt pour les sciences et la technique, les médiateurs comme les journalistes et les photographes, les scientifiques et spécialistes qui diffusent l'information originale, les associations de consommateurs et amateurs qui contribuent au perfectionnement de la vulgarisation<sup>4</sup>, les militants qui influencent les choix futurs, et les professionnels des médias et de l'informatique qui créent les plateformes de communication<sup>5</sup>.

Claire Bélisle définit également les objectifs de la vulgarisation scientifique : ils sont diversifiés, le principal étant de rendre l'information scientifique accessible et de démocratiser le savoir, mais aussi de réduire les tensions pouvant survenir avec l'avancée technologique ou scientifique. La vulgarisation modélise la relation avec le réel en utilisant des approches scientifiques et techniques. Elle entend également développer l'esprit d'observation en révélant les mécanismes de la nature. Elle vise à encourager l'autonomie en fournissant des éléments de compréhension sur l'environnement de chacun<sup>6</sup>.

Certains de ces objectifs sont également ceux que nous souhaitons atteindre avec l'exposition, notamment en sensibilisant aux enjeux environnementaux. Cependant, plutôt qu'une approche purement rationnelle et fondée sur la consommation de contenu, nous privilégions une rencontre relationnelle et émotionnelle. Comme Bernard Schiele le souligne,

---

<sup>1</sup> Smaïl Aït El Hadj et Claire Bélisle, *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985

<sup>2</sup> Claire Bélisle, « Les clés de la vulgarisation » dans *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985, p.151

<sup>3</sup> Rappelons pour cette note, la date de publication du livre : 1985

<sup>4</sup> Loc. cit.

<sup>5</sup> Ibid., p.152

<sup>6</sup> Loc. cit.

la vulgarisation orchestre un croisement entre science et grand public. Cependant, notre priorité est surtout d'organiser une rencontre et non pas une simple livraison d'informations, en établissant un rapport plus dynamique et participatif avec le récepteur. Cela est envisagé dans la dimension immersive de l'exposition, à la frontière des notions proposés par Florence Belaën – entre « une exposition-spectacle » et une exposition globale, abordés en troisième partie<sup>1</sup>.

## 1.2. Naissance de la vulgarisation : historique

Nous allons esquisser un bref historique de la vulgarisation sur la base de l'ouvrage *Vulgariser : un défi ou un mythe*, ainsi que sur l'article de Bernard Schiele *Publiciser la science ! Pour quoi faire ?*<sup>2</sup>, afin de comprendre comment elle s'est constituée, dans quoi elle s'inscrit et quelles limites elle rencontre. Nous verrons ainsi que des critiques se dessinent déjà dans cette approche historiciste.

En 1665, paraît la première revue scientifique : *Le Journal des sçavants*. Ce journal constitue les prémisses de la revue spécialisée pour les scientifiques et « amorce la mise en place d'un dispositif [assurant] [...] la circulation et la validation de l'information [...] par consensus sur les faits scientifiques entre les membres de la communauté scientifique »<sup>3</sup>. On cherche alors à diffuser les connaissances auprès de la société cultivée. Bernard Le Bouyer de Fontenelle fut le premier à assumer ce rôle de médiateur avec son ouvrage *Entretiens sur la pluralité des mondes* publié en 1686<sup>4</sup>. Depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle, on a conscience que la publicité de la science sert au projet social de développement positif (au sens comtien du terme) des nations.

Jusqu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, le rationalisme hérité des Lumières demeure dominant. La Raison y est conçue comme « la faculté supérieure de l'homme qui commande le langage, la connaissance, la pensée et la morale ». Elle agit dans l'intérêt de la société en régulant la conduite des hommes<sup>5</sup>. Selon Schiele, « cet idéal de perfectibilité, de progression, de marche en avant, incarné dans le projet scientifique, s'exprime concrètement par le progrès, promesse d'un mieux-être pour tous »<sup>6</sup>.

Par ailleurs, la vulgarisation émerge de l'incapacité des institutions à s'adapter rapidement aux avancées technologiques nécessaires à la transmission efficace des

---

<sup>1</sup> Florence Belaën, *op. cit.*, p. 97

<sup>2</sup> Bernard Schiele, « Publiciser la science ! Pour quoi faire ? », dans Isabelle PAILLIART, *La Publicisation de la science. Exposer, communiquer, débattre, publier, vulgariser*. Hommage à Jean Caune, Grenoble, PUG, 2005

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.19 citant A. Kaufmann A., « L'affaire de la mémoire de l'eau – pour une sociologie de la communication scientifique », Réseaux, 58, 1993 p. 79

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>5</sup> Laurence Hansen-Løve, *La Philosophie de A à Z*, Paris, France : Hatier, 2011, p.380

<sup>6</sup> Bernard Schiele, *op. cit.*, p.20

connaissances. Elle est issue de l'histoire européenne occidentale, marquée par trois révolutions industrielles : au XVIII<sup>ème</sup> siècle avec la machine à vapeur, l'industrie textile, la baisse des coûts de transport et le développement de la sidérurgie<sup>1</sup> ; au XIX<sup>ème</sup> siècle, avec l'électricité, le pétrole, la chimie, les télécommunications, le moteur à explosion, l'automobile, les nouveaux matériaux et l'organisation taylorienne du travail<sup>2</sup> ; enfin au XX<sup>ème</sup> siècle, avec l'utilisation de nouvelles sources énergétiques, le développement de l'automation et l'accélération du rythme des inventions techniques qui marquent le passage vers une société post-industrielle<sup>3</sup>.

Ces grandes mutations mettent en lumière l'urgence de l'appropriation d'une culture scientifique et technique pour maîtriser l'évolution de notre société. La croissance vertigineuse des connaissances oblige à la fois à une sélection et à une réorganisation de la formation donnée par l'instruction dans une idée de formation permanente. C'est là, selon les auteurs, que la vulgarisation scientifique trouve sa raison d'être<sup>4</sup>.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, des revues comme *La Science Illustrée* popularisent les sciences et visent à promouvoir la notion de progrès dans toutes les classes sociales. Mais, dans les années 1960 et 70, il se produit deux ruptures : l'autonomisation de la vulgarisation et la remise en cause du progrès.

Dans les années 1960, la vulgarisation revendique la légitimité et l'exclusivité de sa fonction de médiateur « en dénonçant les scientifiques, jugés dès lors incapables de s'adresser au public, de déchiffrer ses attentes, et de partager avec lui les "immenses pouvoirs que donne la connaissance" »<sup>5</sup>. Apparaît alors la figure du « 3<sup>e</sup> homme », ayant pour mission de réduire le « gap knowledge » entre le grand public et la communauté scientifique. Selon Schiele, cette figure de l'intermédiaire, en dénonçant le fossé entre ces deux champs, participe à l'autonomisation de la vulgarisation scientifique dans les médias<sup>6</sup> et maintient en réalité la distanciation<sup>7</sup> entre les publics érudits et non-érudit.

Dans les années 1970, l'idée de progrès est remise en question, en partie à cause de la technologie envahissante au quotidien<sup>8</sup>, chez soi ou au travail. De plus, cette vision critique est

---

<sup>1</sup> Smaïl Aït El Hadj et Claire Bélisle, *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985, p.7

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.9

<sup>5</sup> Bernard Schiele, *op. cit.*, pp.21-22, citant A. Moles, J-M. Oulif J.-M., « Le troisième homme, vulgarisation scientifique et radio », Diogène, 58, 1967, p. 33.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.22

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.23

amplifiée par des accidents majeurs et des problèmes sanitaires comme Bhopal en 1984, Tchernobyl en 1986, ainsi que les polluants persistants et l'utilisation de pesticides dangereux. À la fin des Trente Glorieuses, une crise de confiance émerge, révélant un scepticisme et une méfiance croissante envers la science. Par conséquent, dans les années 1980, la vulgarisation scientifique devient une préoccupation étatique<sup>1</sup>.

Ainsi, on voit déjà l'esquisse des enjeux implicites de la vulgarisation et une partie du discours qu'elle soutient pour elle-même. Elle apparaît comme une pratique adaptive, répondant à une demande sociale croissante et évoluant en fonction des technologies et des moyens de communication qui la façonnent.

### 1.3. La vulgarisation : pratiques diversifiées

La vulgarisation n'est pas une technique spécifique et n'a pas un discours formel et homogène. C'est un ensemble de pratiques provenant de différentes instances, possédant leurs propres enjeux et niveaux de légitimité. Toutefois, ces pratiques partagent l'objectif d'assurer une communication entre les sciences et le public et se situent toutes en dehors des lieux habituels de la formation<sup>2</sup>. Elles partagent également une même approche, celle de « la représentation comme mode de connaissance »<sup>3</sup>. Cela soulève plusieurs questions, notamment sur le type de connaissance qu'elles produisent et l'image des sciences qu'elles véhiculent. Contribue-t-elle réellement à la démocratisation de la science ou, au contraire, renforce-t-elle le mythe d'une science pure et trop abstraite pour le profane ?<sup>4</sup>

Selon Schiele<sup>5</sup>, la vulgarisation s'autodéfinit d'abord par la volonté de diffuser la culture et les résultats de la recherche scientifique au grand public « en composant des messages facilement assimilables »<sup>6</sup>. Étonnement, le projet de la vulgarisation s'est d'abord ancré dans un besoin scientifique<sup>7</sup> et a presque toujours accompagné et favorisé la diffusion de la science. Dans les années 1960, les mass médias occidentaux fleurissent et se l'approprient (revues, magazines, programmes télévisés, on pourra ajouter les réseaux sociaux désormais).

---

<sup>1</sup> Loc. cit.

<sup>2</sup> Smaïl Aït El Hadj et Claire Bélisle, *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, p.9

<sup>3</sup> Ibid., p.10

<sup>4</sup> Loc. cit.

<sup>5</sup> Bernard Schiele, « Les enjeux cachés de la vulgarisation scientifique », dans *Communication Information*, volume 5 n°2-3, hiver/été 1983. Il était une fois la théorie. pp. 156-185

<sup>6</sup> Ibid., p.157

<sup>7</sup> Ibid., p.159

Aujourd’hui, elle prend plus d’importance parce qu’elle recueille une audience de plus en plus large<sup>1</sup>.

Les vulgarisateurs se posent comme médiateurs à la fois entre les chercheurs et entre les chercheurs et le public. Dès lors, pour les vulgarisateurs, « une politique scientifique repose d’abord [...] sur une politique de la communication scientifique »<sup>2</sup>. La vulgarisation serait nécessaire autant pour le grand public que pour les chercheurs, qui, selon les vulgarisateurs, ne se rencontrent qu’en de rares occasions et ne bénéficient pas d’interrelations suivies en dehors de la voie traditionnelle des publications<sup>3</sup>. Néanmoins, ce discours n’est pas étayé par des théories ou des analyses<sup>4</sup>. L’hypothèse de Schiele est que la vulgarisation s’autonomise et qu’elle a aussi besoin de ce type de discours pour se légitimer et se libérer de son rôle « d’adjvant de la science »<sup>5</sup>. On peut reconnaître aujourd’hui, avec les réseaux sociaux, que son autonomie est accomplie.

Schiele explique que la pratique vulgarisatrice est une mise en forme d’un contenu scientifique, contrainte par deux choses : le choix des contenus et le processus de production déterminant la nature des relations entre les contenus sélectionnés<sup>6</sup>. En effet, le processus de production joue un rôle déterminant dans la manière dont le public reçoit, perçoit et s’approprie le message.

L’analyse de Schiele consiste à examiner le discours des vulgarisateurs sur leur pratique et à critiquer leur inscription dans le marché mass-médiatique. Il pose alors deux questions : « Quel discours les vulgarisateurs tiennent-ils sur leur pratique ? Et Comment cette pratique s’actualise-t-elle ? »<sup>7</sup>.

#### **1.4. Le point de vue des vulgarisateurs sur leurs pratiques**

Selon B. Schiele, les vulgarisateurs se voient comme des passeurs de science prodiguant une forme d’éducation continue pour les adultes<sup>8</sup>. Toutefois, cette forme d’éducation s’éloigne de l’instruction académique traditionnelle. Elle repose sur la communication d’un plaisir

---

<sup>1</sup> *Loc. cit.*

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.160 citant B. Levy, G. Provost et A.-M. Bourdouxhe, « Pour une politique de l’information scientifique », Bulletin de l’ACFAS, vol. 1, n° 3, hiver 1980, p. 7-8.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.161

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

partagé sur la connaissance, prenant la forme de médias accessibles (vidéos, films, débats, etc.)<sup>1</sup>.

Les vulgarisateurs cherchent à compléter la culture du grand public en évitant le jargon ou la didactique et ambitionnent d'« unir les chercheurs et le public »<sup>2</sup>. En effet, « Ils se perçoivent comme des [...] médiateurs [qui] rétablissent un lien nécessaire, qu'ils estiment rompu. » Ils permettent finalement à la science de répondre à un projet social, plutôt qu'à une pratique fermée entre pairs<sup>3</sup>. Du point de vue des vulgarisateurs, la vulgarisation sert un triple enjeu : « diffuser l'information scientifique, articuler les chercheurs aux usagers et ajuster le développement des sciences au projet social. »<sup>4</sup>.

Ce point de vue fait en partie écho à notre hypothèse. Effectivement, ils se définissent eux-mêmes « comme ciment social », assurant la circulation du savoir et favorisant un partage plus équitable des connaissances<sup>5</sup>. C'est d'ailleurs le projet de l'éducation permanente qu'ils revendentiquent<sup>6</sup>. Connaitre rend libre et être libre révèle les valeurs démocratiques d'une société<sup>7</sup>.

Néanmoins, adopter une posture critique sur le discours que la vulgarisation véhicule à propos de ses propres pratiques est essentiel, autant pour en reconnaître les limites que pour améliorer les démarches existantes, afin que ces pratiques répondent au mieux à l'idéal démocratique qu'elles revendentiquent.

### 1.5. Les difficultés de la vulgarisation

La vulgarisation se heurte à plusieurs difficultés, issues notamment du milieu scientifique lui-même.

Barrère<sup>8</sup> identifie deux catégories de la vulgarisation : les médias et les ouvrages scientifiques destinés au grand public<sup>9</sup>. L'objectif principal de ces médias est d'attirer l'attention du lecteur et d'éveiller l'esprit critique. Le journaliste est l'intermédiaire du contenu et n'a pas « la priorité de faire passer des connaissances exhaustives sur un sujet »<sup>10</sup>, il n'est que le

---

<sup>1</sup> *Loc. cit.*

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.163

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.171

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.163

<sup>8</sup> Martine Barrère, « Les principales difficultés de la vulgarisation scientifique viennent du milieu scientifique lui-même », dans *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985, pp. 15-24

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.17

rapporteur des connaissances scientifiques, qu'il parvient à restituer dans un ensemble<sup>1</sup> et un contexte plus large. Par exemple, il définit dans quoi cette recherche s'inscrit<sup>2</sup>. Les journalistes opèrent une sélection des informations selon un système de cadrage. Cela soulève des critiques et des interrogations : le journaliste est-il assez qualifié pour opérer ces choix de manière autonome ? Est-il suffisamment formé pour assurer une transmission fidèle ?<sup>3</sup>

C'est pour cette raison que nous avons souhaité collaborer avec un partenaire comme *lacYme*. Plutôt que de compiler des informations issues de ressources en ligne ou de recherches personnelles, nous avons fait le choix de nous adresser à un acteur qualifié en posant l'exigence qu'ils rédigent eux-mêmes les textes de médiation, que nous pourrions ensuite ajuster par des suggestions ou modifications afin de les rendre aussi accessibles que possible. L'idée était de pouvoir s'adresser au grand public, dont nous estimons faire partie. Les propositions pour améliorer la clarté ont toujours été validées en dialogue avec *lacYme*, afin que le contenu n'en soit pas dénaturé.

Comme le souligne Robert Butheau<sup>4</sup>, la vulgarisation est une traduction et on sait que toute traduction trahit. C'est ce que redoutent le plus souvent les scientifiques avec la vulgarisation : trahison du contenu, généralisation ou théâtralisation abusive, pourtant nécessaire à l'attraction du récepteur<sup>5</sup>.

Pour éviter au maximum ces points de tension durant notre projet, un dialogue ouvert et constructif a été maintenu tout au long du processus. D'abord, en amont, où nous avons clarifié les attentes (type de texte attendu, niveau de langage, âge minimal du lecteur, diminution du jargon, etc.). Puis, une série d'échanges a permis d'ajuster les contenus lorsque c'était nécessaire. Finalement, dans le cadre de cette exposition, nous avions des objectifs et enjeux partagés, visant à rendre l'information accessible au plus grand nombre.

Contrairement au travail journalistique qui impose une réorganisation de la forme<sup>6</sup> pour favoriser l'efficacité ou l'attractivité, notre approche collaborative a, selon nous, évité de réduire la complexité<sup>7</sup> pour favoriser la transmission du message général. Nous ne prétendons pas non plus à une vulgarisation parfaite et totalement accessible. Cependant, elle a été conçue

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>4</sup> Robert Butheau, « Vulgariser pour un journaliste, c'est d'abord traduire », dans *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985, pp.25-33

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

dans un effort mutuel, guidé par la volonté de répondre aux attentes de chacun. Ses attentes sont nourries par les objectifs qui sous-tendent globalement tout travail de vulgarisation et que nous exposons ci-après.

### 1.6. Les objectifs de la vulgarisation

Selon Claire Bélisle, la vulgarisation poursuit cinq grands objectifs : la diffusion, l'information, la motivation, l'initiation et la mobilisation<sup>1</sup>. Ces repères nous permettent de mieux comprendre notre démarche et le choix d'avoir intégré la vulgarisation dans notre projet. Ils esquisSENT également une réponse partielle à notre question de départ : l'art peut-il être un outil de sensibilisation ? Si oui, comment ?

Nous passons à présent en revue la manière dont ces objectifs ont été envisagés dans l'exposition *Vivants*.

Les *objectifs de diffusion* visent à la mise à disposition des connaissances du plus grand nombre<sup>2</sup>. Il faut donc parvenir à rendre les informations accessibles par des moyens de diffusion adéquats<sup>3</sup>, autres que les revues scientifiques. Dans le cadre de *Vivants*, cela s'est traduit par l'affichage de panneaux didactiques dans les serres, la mise à disposition d'un livret qui synthétisait ces mêmes thématiques, ainsi que par des dispositifs ludiques permettant d'expérimenter une partie du contenu.

Les *objectifs d'information* cherchent à éveiller l'intérêt du public et à le familiariser avec les concepts scientifiques<sup>4</sup>. Souvent, dans le journalisme de vulgarisation, ces démarches s'inscrivent dans une spectacularisation de l'information pour rencontrer l'intérêt de l'audience (ex. : « *Un trou noir 33x plus massif que le soleil !* »). Aussi, lorsqu'on aborde cet objectif, la difficulté réside à réaliser la synthèse d'un sujet sans repartir depuis ses fondements<sup>5</sup>. Par exemple, on ne peut pas aborder les trous noirs en reprenant toute l'histoire de l'astrophysique.

Dans l'exposition, nous avons également opéré des choix, en partant des points de recherche centraux propres aux scientifiques de *lacYme*, et en les articulant avec les serres thématiques. Toutefois, un socle conceptuel commun a été posé autour de la notion de « vivant », permettant d'introduire l'ensemble des contenus : les bryophytes, les phénomènes

---

<sup>1</sup> Claire Bélisle, « Les objectifs de la vulgarisation », dans *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985, pp.33-46

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>3</sup> *Loc.cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>5</sup> *Loc.cit.*

biologiques dans les friches industrielles, les paysages sonores d'un environnement et les effets de l'étalement urbain. Le message global est que le vivant a un impact sur les espèces humaines et non humaines et sur les écosystèmes. Ce message est incarné par cette série thématique bien spécifique et propre aux chercheurs de *lacYme*, et s'inscrit dans une dimension plus large que sont les enjeux écologiques actuels (réchauffement climatique, perte de la biodiversité et nécessité d'agir collectivement).

Les *objectifs de motivation-séduction*, selon Claire Bélisle, passe par le désir de susciter un engagement. Motiver quelqu'un à agir inclut une forme de « séduction », fondée sur la nouveauté et l'évitement de l'ennui<sup>1</sup>. Il s'agit d'éveiller la curiosité pour capter l'intérêt<sup>2</sup>. L'exposition répond à cet objectif par l'immersion dans les serres, les dispositifs ludiques, ainsi que par une synthèse simplifiée des thématiques scientifiques abordées.

Toutefois, Claire Bélisle met en garde contre une vision trop optimiste de la vulgarisation : est-ce que la vulgarisation répond réellement à l'intérêt du public ou est-elle fabriquée par des « auteurs d'un modelage de l'opinion au service de l'idéologie dominante » ? Cette « science-spectacle » mène-t-elle à la discussion, aux échanges et aux démarches personnelles de la recherche d'informations ? Bélisle affirme que ces questions doivent être posées<sup>3</sup>. Cette critique nous conduit à interroger l'efficacité réelle des dispositifs de la vulgarisation dans notre exposition : intégrer du jeu et de l'imaginaire, en sollicitant les sens du spectateur, ne garantit en rien la compréhension ou la mémorisation des savoirs<sup>4</sup>.

La vulgarisation peut éveiller la curiosité, mais pour qu'un processus de compréhension se mette en marche, selon Claire Bélisle, il faut une motivation préalable : une connaissance « est d'abord une réponse à une question que l'on pose »<sup>5</sup>. Dès lors, la vulgarisation n'a de portée que si elle s'entremêle avec un désir personnel d'aller plus loin et un besoin de réponses. Elle possède une ouverture potentielle, mais peut aussi rester au stade d'un intérêt passif.

Dans notre exposition, rien ne garantit que le visiteur y trouve un sens. Certains pourront lire les panneaux sans y prêter attention, tandis que d'autres, peuvent se sentir concernés par la proximité des thématiques avec leur vécu. Par exemple, la bétonisation récente d'un espace végétalisé de son quartier pourra faire écho au visiteur qui lit le panneau consacré aux îlots de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>2</sup> *Loc.cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

chaleur. Cette information va alors au-delà d'une communication linéaire, et peut se transformer en véritable espace de significations, susceptible de susciter l'échange ou un approfondissement autonome.

Les *objectifs d'initiation* sont ceux qui invitent à la démarche scientifique elle-même. Pour qu'elle débouche sur un réel apprentissage, il faut que les individus l'approfondissent par eux-mêmes dans une seconde phase, précisément là où la vulgarisation ne peut pas aller<sup>1</sup>. La vulgarisation met en position de se questionner, ouvre des pistes, mais ne délivre pas une maîtrise sur un sujet<sup>2</sup>.

*Vivants* ne vise pas simplement à transmettre des connaissances scientifiques, mais cherche à s'inscrire comme un maillon dans une chaîne de sensibilisation autour du vivant, des écosystèmes et de notre place en leur sein. De plus, nous rejoignons Bélisle qui souligne que la vulgarisation vise à trouver du plaisir à s'interroger sur ce qui nous entoure.

Enfin, les *objectifs de mobilisation* ne consistent pas seulement à transmettre des contenus scientifiques, mais à permettre au public d'appréhender les conséquences sociales, économiques, politiques et écologiques des choix fondés sur les avancées scientifiques et technologiques. L'enjeu est que chacun mesure l'impact de la science dans le quotidien et puisse adopter une position plus éclairée.

Dans cette perspective, la vulgarisation devient alors un outil de démocratie : elle vise à offrir au public les éléments nécessaires pour juger une situation, pour se positionner face à des choix qui engagent notre avenir commun<sup>3</sup>.

C'est aussi dans cette optique que *Vivants* s'inscrit. Si l'exposition assume une posture écologiste, c'est parce qu'elle tente aussi de l'articuler aux enjeux essentiels qui traversent la société actuelle à travers la thématique du vivant, intitulée « La complexité de la définition du vivant : approche exploratoire », déclinée en quatre sous-thématiques, liées aux quatre serres et touchant des sujets concrets de notre quotidien pour en percevoir les rôles écologiques.

Dès lors, le sujet de la serre tempérée est « Les bryophytes : micro-forêts urbaines face aux changements climatiques », celui de la serre méditerranéenne : « Les friches industrielles : témoins du passé, laboratoires du présent », la serre tropicale aborde les « Paysages sonores :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 40

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 44

entre nature ‘tropicale’ et lieux anthroposés » et la serre désertique, la « Biodiversité et végétalisation urbaine : solutions aux îlots de chaleur ».

Les thèmes prennent la forme de neuf panneaux didactiques (voir annexes pp.155-165) disséminés dans les serres correspondantes et accompagnés d'un dispositif ludique et sensitif : adoption de mousse, illustrations des phases typiques des friches industrielles, écoute au casque de différents paysages sonores et toucher comparatif de microclimats minéralisés ou végétalisés.

Cependant, même si l'on peut percevoir là des thématiques qui servent l'intérêt de tous et que, de manière générale, la vulgarisation soit perçue positivement, il faut néanmoins ne pas en exclure une approche critique. Il convient de se demander à qui la vulgarisation telle que nous l'avons mise en place bénéficie réellement, et ce qu'elle produit concrètement en termes de transmission du savoir. Claire Bélisle rappelle d'ailleurs qu'il ne faut pas ignorer la dimension idéologique de la vulgarisation<sup>1</sup>. Expliquer un principe scientifique, c'est aussi montrer à quoi il sert, et dans quel contexte il s'applique, c'est-à-dire, lui donner du sens et le légitimer. Sinon, cela reste « un fatras d'informations » sans lien avec le réel<sup>2</sup>. Cette critique invite à interroger les présupposés qui sous-tendent toute pratique de vulgarisation, particulièrement lorsque c'est le vulgarisateur lui-même qui en parle. Nous approfondissons donc cette critique dans la suite de notre analyse en nous appuyant sur les travaux de Bernard Schiele.

### 1.7. Critiques de la vulgarisation

Depuis les années 1950, le discours qui s'est développé autour de la vulgarisation tend à la voir comme une nécessité pour la société. Bernard Schiele adopte une posture critique sur le discours que la vulgarisation tient pour elle-même. En effet, ce discours justifie davantage une dynamique d'autonomisation du champ qu'une priorité d'informer le public, notamment parce qu'elle tend vers des logiques de production mass-médiatiques.

Nous éclairons notre analyse en mettant l'exposition en perspective avec ces critiques pour comprendre où notre démarche s'inscrit.

La première critique s'inscrit dans le fait qu'au contraire de l'instruction, les vulgarisateurs répondent aux intérêts qu'ils imaginent être ceux du public, et non à un savoir

---

<sup>1</sup> Claire Bélisle, « Trois obstacles démobilisants » dans *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985, pp. 111

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 113

nécessaire. Schiele interroge ensuite l'effectivité de la transmission<sup>1</sup> des savoirs qu'elle prétend prodiguer. En effet, la vulgarisation repose sur une pratique discursive et formelle. Cependant, le public ne peut pas confronter cette connaissance à une expérience qui puisse en prouver la validité<sup>2</sup>. Peut-on, dès lors, parler d'acquisition du savoir ?

Schiele explique qu'acquérir un savoir suppose l'appropriation des règles qui constituent les objets scientifiques, c'est-à-dire, « le maniement cohérent des termes et des formalismes dont l'ensemble constitue "le discours" d'une science »<sup>3</sup>, que seule l'expérience peut rendre tangible<sup>4</sup>. Or, le public n'en possède pas l'expérience concrète, il ne possède pas le « référent » du discours, car il s'appuie sur les connaissances rattachées à l'expérience quotidienne du récepteur<sup>5</sup>, raison pour laquelle, la vulgarisation utilise souvent l'analogie<sup>6</sup> pour comparer l'objet à quelque chose de saisissable<sup>7</sup>. La vulgarisation ne fournit que des informations partielles et reconfigure les représentations, plus qu'elle ne contribue au « processus d'intégration cognitive »<sup>8</sup>.

Un parallèle avec l'esthétique de la présentation de Loïc Fel peut être pertinent. Ces démarches tentent davantage de « présenter les choses mêmes » pour reprendre les mots qui décrivent Hermann De Vries. La proposition d'une esthétique verte peut être vue comme une forme de « vulgarisation » sur un temps long, car elle propose une expérience directe, sensible et évolutive. Par exemple, *Sanctuarium* de De Vries se transforme au fil du temps : ce n'est pas une image représentative de la nature, mais une exposition de son action « en direct ».

De même que dans *Vivants*, les dispositifs immersifs et sensitifs (toucher, écoute, interaction) fonctionnent sur un régime émotionnel engageant vers un processus cognitif concret de l'expérience (ex. : un toucher comparatif de température pour constater qu'une surface uniquement minéralisée absorbe plus de chaleur que les surfaces végétalisées). De plus, l'intégration d'œuvres d'art contemporain invite à ce même type de processus : elles ne sont pas la représentation du vivant, mais un message intime et singulier sur celui-ci. Les œuvres n'essaient pas d'expliquer le référent, mais de l'exprimer singulièrement. L'exposition tente de

---

<sup>1</sup> Bernard Schiele, « Les enjeux cachés de la vulgarisation scientifique », dans *Communication Information*, volume 5 n°2-3, hiver/été 1983. Il était une fois la théorie, p.163

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 164

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 165

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

dépasser la représentation, elle n'objective pas le réel, au contraire. C'est pour cela qu'elle multiplie les regards à travers celui de 12 artistes et de 3 scientifiques.

Schiele nuance d'ailleurs sa critique, il explique que la vulgarisation peut susciter l'éveil ou la sensibilisation. Son effet, selon Schiele, « serait différentiel et différentiant »<sup>1</sup>, c'est-à-dire qu'en se décalant des pratiques traditionnelles de la transmission de connaissance, elle a des effets variables sur les récepteurs. De plus, elle contribue à la socialisation d'une science : elle génère davantage un discours sur ce qu'une science étudie plutôt que l'acquisition d'un savoir<sup>2</sup>. Aussi, selon Schiele, la vulgarisation ne contribue probablement pas au partage du savoir et au rapprochement entre les scientifiques et le grand public<sup>3</sup>, elle pourrait même avoir l'effet inverse, car elle renforce symboliquement l'idée que la science est séparée du quotidien : elle « orchestre le croisement, mais interdit la rencontre » entre les parties<sup>4</sup>. Schiele affirme que la vulgarisation spectacularise le contenu scientifique et la science elle-même : son message « construit une image du monde présentée comme "vraie" »<sup>5</sup>, sans y apposer l'astérisque du doute ou l'invitation à se renseigner par soi-même.

*Vivants* illustre aussi cette tension, car certains traits de la vulgarisation décrits par Schiele s'y retrouvent nécessairement. Nous relayons une parole scientifique légitimée (représentée par *lacYme*) et orchestrions un « croisement de regard » entre « le profane » et « le scientifique »<sup>6</sup>, mais sa nuance se révèle par le mode de médiation envisagé. Certes, elle spectacularise le savoir, mais par une expérience partielle du contenu. Dès lors, elle tente de ne pas organiser seulement un croisement, mais bien une rencontre, par des biais sensitifs et immersifs que nous allons exposer dans la troisième partie avec les travaux de Florence Belaën.

Nous n'ignorons pas la critique que Schiele formule de la contrainte auto-imposée de la vulgarisation, couplant distraction et apprentissage et diminuant l'effort pour évincer l'ennui d'apprendre<sup>7</sup>. Néanmoins, *Vivants* ne s'inscrit pas dans une communication unilatérale qui évacue la participation (comme la vulgarisation par et dans les mass média)<sup>8</sup>, elle s'en distingue même fortement par le choix du média lui-même : l'exposition. De plus, le travail

---

<sup>1</sup> *Loc. cit.*

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 166

<sup>5</sup> *Loc. cit*

<sup>6</sup> *Loc. cit*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 171

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 172

scénographique ne se contente pas d'être un décor<sup>1</sup>, il est le propos global de l'exposition (son « langage formel »)<sup>2</sup>.

La participation constitue le cœur même d'une relation, et donc d'une médiation qui tente d'être effective (« réussie »), même si ce terme implique une dimension de résultats à atteindre allant à l'encontre de l'idée de médiation<sup>3</sup>. Une tension que relève également Christine Servais<sup>4</sup>. En effet, la médiation implique une relation évolutive et processuelle qui suppose de renoncer « à toute prétention à l'automaticité des effets »<sup>5</sup>. Elle invite à reconnaître que lien que noue le public avec un dispositif n'est jamais entièrement prévisible ni dirigé dans un seul sens<sup>6</sup>. En réalité, peut-être que tout se joue non pas dans le contenu, mais dans le cœur du message, qui influence à la fois sa forme et sa manière d'être transmis. C'est par ailleurs, tout l'intérêt d'un message porté dans une optique d'esthétique environnementale au sens de Nathalie Blanc ou de l'esthétique verte de Loïc Fel.

## Conclusion

En conclusion, la vulgarisation oscille entre démocratisation du savoir et mise en spectacle de la science, au risque d'en évacuer toute la complexité, qui complique l'acquisition d'un savoir. Elle présente l'information de manière simplifiée et réorganise les représentations du réel. Elle tente d'être un champ autonome, exclusif, plus qu'adjvant de la science. Cependant, cette volonté s'inscrit-elle dans un intérêt réel pour le public plus que pour le champ lui-même ? La vulgarisation a donc des limites pour jouer un rôle efficace dans la sensibilisation aux enjeux environnementaux pour les publics. Elle permet, le plus souvent, une expérience passive sans réelle profondeur.

L'exposition *Vivants* s'inscrit dans une alternative, en offrant une expérience immersive et participative pour initier une rencontre sensible avec les enjeux environnementaux qui jalonnent notre propos, favorisant une médiation vécue et active. Elle tente d'incarner une forme d'interaction plus dynamique, où le public expérimente les propositions thématiques par de multiples dispositifs, dont l'exposition elle-même. Tout l'enjeu de l'approche

---

<sup>1</sup> Florence Belaën, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », p. 96

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> K Bisou et JM Lucas, « L'échec de la médiation culturelle confrontée à l'intimité du sensible », 2010, <http://www.raison-publique.fr/article284.htm>

<sup>4</sup> Christine Servais, L'"efficacité paradoxale" de la médiation esthétique et le rôle du conflit, dans C. Camart, F. Mairesse, C. Prévost-Thomas, ... P. Vessely (Eds.), *Les mondes de la médiation culturelle. Vol. I, Approches de la médiation*, pp. 185-200, Paris, France : L'Harmattan, 2015

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.196

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 197-198

interdisciplinaire pour notre question est d'ouvrir des réflexions variées, passant aussi bien par l'approche artistique que par la médiation scientifique.

Dès lors, nous pouvons déjà formuler une réponse partielle à notre question : peut-on utiliser l'art comme dispositif et moteur de sensibilisation aux enjeux environnementaux ? Si oui, comment ?

Il semblerait que l'art permette de déployer des formes de médiation plus engageantes, toutefois, nous pensons que la simple exposition d'une œuvre, même dans l'espace public, n'invite pas à se confronter à une expérience sensible du réel, il faut donc y intégrer des dispositifs participatifs et expérientiels. Ce sont des éléments qui peuvent susciter cette « inflexion particulière » (Cf. Schaeffer) de l'esprit. Les dispositifs participatifs invitent le récepteur à se sentir directement concerné par le propos, et non à rester dans la posture passive de simple spectateur face à un message abstrait.

L'objectif poursuivi en associant l'art à la vulgarisation scientifique n'est pas de garantir une transmission complète du savoir, mais plutôt d'ajouter un maillon de plus vers la circulation d'un savoir qui participe à éclairer le public sur les enjeux environnementaux. Ce maillon, en s'insérant dans une forme artistique, permet une mise en relation affective, esthétique et réflexive avec les enjeux abordés. Ainsi, la sensibilisation n'est ni un résultat garanti, ni une fin en soi. L'exposition agit comme une passerelle symbolique, que seul le récepteur peut choisir de franchir ou non.

Il faut toutefois tenir compte que ces propositions de réponses reposent sur les appuis théoriques que nous avons mobilisés jusqu'alors, elles n'incluent pas une analyse des publics sur l'effet ou l'impact de l'exposition. Nous verrons enfin, dans la troisième partie réflexive, si ces démarches répondent ou non à notre hypothèse à l'échelle de notre étude de terrain.

## TROISIÈME PARTIE : APPROCHE RÉFLEXIVE SUR L'EXPOSITION *VIVANTS*

## CHAPITRE 6 : ÉLABORER UNE EXPOSITION ARTISTIQUE AU SEIN DE L’OBSERVATOIRE DU MONDE DES PLANTES

Dans ce chapitre, nous aborderons les principes conceptuels et pratiques de la conception d'une exposition artistique qui prend le vivant comme sujet de représentation et objet de médiation. Le cadre institutionnel de l'Observatoire du Monde des Plantes (OMP) offrait en même temps des potentiels inédits et des contraintes spécifiques pour y inscrire une démarche dans laquelle l'environnement devient un enjeu esthétique et sensible. Certaines pistes proposées par Meyer et Baudet ont nourri notre réflexion, rejoignant celles de Jean Davallon et al. que nous mobilisons principalement. En croisant ces perspectives sur l'intégration de l'environnement dans l'espace muséal, nous analysons les tensions et les enjeux qu'impliquent l'inscription du vivant dans un espace traditionnellement scientifique, temporairement et partiellement reconfiguré en espace d'exposition artistique.

### SECTION 1 : LE TERRAIN

#### 1. Cadre d'exposition : L'Observatoire du Monde des Plantes

L'OMP occupe une position singulière sur le plan muséal. Il présente des organismes végétaux maintenus dans un cycle biologique actif. Sa muséographie ne consiste pas en une simple conservation d'objets figés, comme pour des fossiles ou des spécimens taxidermiques. Néanmoins, comme le soulignent Baudet et Meyer<sup>1</sup>, faire entrer un objet dans un musée implique une transformation pratique ou symbolique, le réduisant à un spécimen scientifique ou à un artefact culturel. Cette mise en vitrine purifie le vivant de ses complexités, le retire de son contexte et le fige dans une logique de collection<sup>2</sup>.

Or, dans le cas des serres et de l'exposition *Vivants*, cette logique est en partie contournée parce que le vivant y est maintenu en vie et y est *perçu* comme tel, bien que la plupart des espèces soient « déplacées et séparées de leur environnement naturel initial »<sup>3</sup>. L'OMP se présente alors comme un dispositif de médiation entre humain, non-humain et milieux. Sa « scénographie » est évolutive, partiellement contrôlée et immersive. Les végétaux bénéficient d'un espace de croissance inédit, accueillant aussi des espèces rares.

Nous soulignons ici une première tension : la présentation d'espèces vivantes suscite moins d'objections éthiques parce qu'il s'agit de végétaux. Leur mise en scène ne se heurte pas

---

<sup>1</sup> Marlène Baudet et Morgan Meyer, « Muséifier le vivant », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 2019

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

directement à une réticence morale, ce qui suggère qu'un mécanisme social et culturel évite de penser cette muséification comme étant problématique.

### **1.1. Un discours environnemental dans des serres ?**

Si l'OMP semble être disposé à porter un discours sur l'environnement, celui-ci est surtout structuré de deux manières : d'un point de vue climatique et écosystémique (les quatre serres thématiques) et par transmission du savoir (description et présentation botanique). Dès lors, la relation entre l'humain et l'environnement y est peu abordée<sup>1</sup>. La responsable de l'OMP ambitionne néanmoins de changer cette perspective en intégrant de nouveaux panneaux didactiques traitant de cette relation.

En l'état actuel, la vocation première de l'OMP n'est pas de susciter des formes de « sensibilité écologique »<sup>2</sup> pensées pour produire une prise de conscience environnementale. L'OMP est avant tout un outil pédagogique à destination des étudiants, conçu pour l'observation *in situ*, la conservation botanique et la diffusion des sciences. L'OMP diversifie aussi ses propositions à travers des activités de médiation (stages pour les enfants, événements ponctuels, visites guidées, conférences), ouvertes au grand public et utilisant ce qui est déjà présent sur place.

À l'exception de l'événement « papillons en liberté », il n'existe pas de cadre formalisé pour accueillir des expositions temporaires avec un parcours scénographié, une narration spécifique ou une réflexion sur les modalités de médiation<sup>3</sup> conçues pour les publics non ciblés.

Ainsi, une autre tension se manifeste : tourné avant tout vers la connaissance botanique, l'OMP ne disposait pas de cadre préexistant pour accueillir une exposition artistique. Il a donc fallu construire dans sa totalité une logique capable d'articuler deux univers. L'OMP apparaît en effet comme un lieu propice au dialogue environnemental, mais insuffisamment structuré pour accueillir des formes muséales hybrides ou expérimentales.

### **1.2. Musée et environnement : un projet social**

L'OMP ne s'inscrit pas dans une logique de « projet social »<sup>4</sup>, ni dans une mission « au service de la société et de son développement »<sup>5</sup>. Il n'est pas nécessairement orienté vers les

---

<sup>1</sup> Jean Davallon, Gérald Grandmont et Bernard Schiele, *L'environnement entre au musée*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 21

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>5</sup> *Ibid.*, préface

préoccupations environnementales contemporaines<sup>1</sup>. Son rôle repose dans la dimension patrimoniale des espèces qu'il abrite, ce qui en fait un espace muséal « neutre » puisqu'il ne prend pas position sur des sujets sociétaux.

En termes d'activités culturelles, son répertoire d'exposition est relativement limité (exposition-papillons ; Le véritable café liégeois en 2025), confirmant qu'il ne s'agit pas encore d'un espace visant explicitement la sensibilisation écologique ou l'engagement actif dans des débats de société. Or, pour être une exposition « environnementale », l'espace institutionnel doit aborder la problématique de manière engagée :

*« Une exposition-nature peut décrire des animaux, leurs méthodes d'adaptation et leurs comportements, mais pour être environnementale, l'exposition doit aller plus loin, c'est-à-dire, introduire une discussion sur la dégradation de l'environnement ou les dangers auxquels les animaux doivent faire face. Pour rendre la discussion sur l'environnement exhaustive, il faut introduire les causes et les conséquences de cette dégradation, et discuter des problèmes sociaux. »<sup>2</sup>.*

Davallon et al. soulignent qu'intégrer une thématique environnementale au musée nécessite un traitement technique ou muséographique allant au-delà de la simple transmission d'information pour favoriser l'implication et l'appropriation du visiteur. Ce changement de posture se tourne davantage vers la médiation et ses métiers, auxquels on accorde une place croissante<sup>3</sup> dans les espaces culturels.

À l'heure actuelle, l'OMP reste centré sur sa fonction d'espace d'observation et d'études, sans chercher à influencer activement l'opinion<sup>4</sup> et les représentations sociales liées à l'environnement, ce qui le maintient dans un rôle traditionnel de « média du patrimoine » non politisé.

## 2. Élargir le cadre

L'OMP reste néanmoins intrinsèquement lié à la question de l'environnement puisque, par essence, il donne à voir des écosystèmes reconstitués. En revanche, il aborde peu les

---

<sup>1</sup> Loc. cit.

<sup>2</sup> Ibid., p.15 (citant Helen Dizkes)

<sup>3</sup> Ibid., p.20

<sup>4</sup> Ibid., p.19

interactions humaines avec ces écosystèmes. Il n'adopte donc pas une posture écologiste et critique<sup>1</sup>, mais il donne à voir le vivant tel qu'il est.

Dans cette perspective, la sensibilité écologique est présente en filigrane et tient moins à un discours explicite qu'au lieu lui-même. Il est difficile de ne pas être touché par cet espace et par tout ce qu'il rassemble de vivant. Esthétiquement, sensiblement et physiquement, c'est un espace de médiation avec le vivant. Le potentiel de sensibilisation existe, mais de manière latente.

C'est en particulier ce potentiel que l'exposition *Vivants* a souhaité faire ressortir en valorisant la force évocatrice du lieu. Il s'agissait de susciter une sensibilité écologique à travers un médium tout désigné, presque « prêt à porter », pour être sensible à ce qui nous entoure. Il s'agissait également de dépasser la transmission verticale du savoir et d'élargir l'écologie au-delà du seul prisme scientifique, en mêlant les savoirs d'experts, la mise en scène médiatique et les représentations individuelles<sup>2</sup> dans une « parole partagée »<sup>3</sup> qui s'est imposée intuitivement dès la forme idéelle du projet.

## 2.1. Une exposition artistique au sein de l'OMP

Pour cette exposition, nous avons dû concevoir un cadre qui accueille deux pratiques divergentes : l'art et la science. Nous n'avons pas cherché à les fusionner, mais à les faire coexister dans un même espace sous forme de récits distincts : l'un libre, poétique et subjectif ; l'autre, objectif et ancré dans les thématiques des serres. Les artistes ont ainsi abordé la question du vivant selon leur propre sensibilité, tandis que le collectif *lacYme* a traité quatre thématiques directement reliées aux serres climatiques.

Ce partage sous forme de cohabitation plutôt que de croisement a été contraint par un ensemble de limites que nous détaillerons plus loin. Conscient de ces limites, *Vivants* visait un objectif simple : inviter des artistes à proposer leur propre interprétation du vivant, accompagnée de médiation scientifique en lien avec les serres. Le vivant, vaste et polysémique, offrait une grande liberté d'approche et était propice à des lectures personnelles.

## 3. L'environnement : objet hybride entre représentations partagées et singulières

Le choix d'inviter 12 artistes à livrer leur interprétation du vivant a permis le déplacement du rôle de l'OMP : d'espace de transmission, il devient un lieu d'expression. Cette ouverture

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp.32-33

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.36

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.93

montre que le musée est capable d'accueillir l'idée que l'environnement est autant un objet scientifique que social. Il apparaît comme un être hybride,<sup>1</sup> traversé par des savoirs partagés, mais aussi chargé de sens dans le champ de l'imaginaire<sup>2</sup>, qui est le domaine de l'art. Selon Davallon et al., le musée est un relai, un lieu social où les savoirs, les actions, les données peuvent prendre du sens<sup>3</sup> dans la formation de l'idée de l'« environnement », c'est un espace qui n'appartient pas uniquement aux scientifiques ou aux politiques : il relaie les points de vue, les confronte et les dépasse<sup>4</sup>. Il sert aussi à maintenir des représentations possibles et un débat ouvert<sup>5</sup>.

Dans cette logique, *Vivants* propose douze manières singulières et personnelles<sup>6</sup> de définir le vivant :

Julie Pittoors voit le vivant comme « un tout » impossible à décrire qu'elle illustre dans des aquarelles figuratives aux couleurs vives. Florian Zanatta évoque « la grande toile écosystémique » tissée par des maillons de petite et grande échelle. Véronique Roland prête un caractère anthropomorphe au vivant où humains et plantes puisent leur force dans leurs racines pour grandir et s'épanouir.

Christophe Bustin explore l'habitat minéral, qui semble silencieux, mais qui cache une infinité de dynamiques et d'organismes. Robin Bodéüs rappelle que le vivant est insaisissable, qu'il « se dissimule dans les interstices de la perception [...] et dans les détails infimes ». Jen Berger imagine le vivant en symbiose avec une figure humaine calme et paisible. Il donne à voir « la beauté qui naît du chaos [et] qui s'organise ». Louanne Deltenre décrit le vivant comme « l'instant où ce qui est invisible devient un fait tangible, [...] un.e<sup>7</sup> inter-médiateur, [...] qui distord les éléments qu'iel transporte ».

C'est cette diversité de sensibilités, de formes et de récits qui, nous l'espérons, fait la richesse de l'exposition *Vivants*, mais qui permet aussi à cet espace muséal (l'OMP) de s'inscrire dans un rôle novateur, enrichissant le débat social sur la nature.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.37

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.85

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Nasello Cathy, « Livret d'exposition Vivants », 2025, pp.10-23

<sup>7</sup> Ici, nous employons l'écriture inclusive en citation directe avec ce que décrit Louanne Deltenre pour expliquer le vivant.

#### 4. Quels effets produit cette exposition ?

Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur les quelques retours informels de journalistes<sup>1</sup>, de professeurs, de visiteurs, proches ou inconnus, recueillis lors du vernissage et en aval de celui-ci.

Cette cohabitation, n'ayant pas cherché à masquer ses disjonctions, a produit des réceptions complexes et variées selon les personnes interrogées. Chacun y a projeté ses attentes et sa propre sensibilité. Par exemple, les œuvres très illustratives ont été perçues par certains comme « plaquées là », tandis que pour d'autres, et pour la majorité d'entre eux, ces mêmes œuvres étaient « les plus parlantes ». L'inverse a été aussi observé pour les œuvres plus abstraites et conceptuelles. Notamment, *Inspirer/Expirer* de Louanne Deltenre, œuvre qui a suscité le plus de réactions vives et différenciées. Les panneaux didactiques, eux aussi, ont suscité des retours ambivalents. Trop « verbeux » ou longs pour les uns, pas assez détaillés pour les autres. Cela signifie qu'il est impossible d'échapper à la subjectivité du goût produite par les œuvres artistiques et que cette diversité de jugement produit un socle fécond de partage de regards, de débats, de discussions et de dialogues. C'est bien ce que H. Arendt observe d'ailleurs dans la théorie du jugement de goût de Kant<sup>2</sup> et ce n'est pas moins que ce qui était attendu par l'exposition.

Toutefois, un socle commun d'effets ressort : un état d'attention accru, une sensation d'émerveillement face au vivant, une curiosité fascinée orientée, tantôt par une forme végétale, tantôt par une œuvre. *A priori*, ce que *Vivants* produit, c'est moins une compréhension unifiée qu'un état partagé où une sensibilité a été activée par une attention particulière. Une émotion diffuse, une disposition à l'étonnement, une disponibilité à ce qui nous entoure, moins nourrie par les contenus didactiques que par les formes artistiques proposées.

Finalement, en n'imposant pas un discours homogène ou un récit unique, l'exposition laisse place à des regards décalés, des lectures ouvertes, des associations libres qui incitent à l'attention vue comme cette « inflexion particulière » dont nous parle Schaeffer. L'exposition crée un climat de coprésence, un espace de cohabitation entre l'humain et le non-humain, entre le vivant et ses multiples représentations objectales et où la subjectivité des émotions rend

---

<sup>1</sup> E Ortmans, *12 artistes exposent à l'Observatoire du Monde des Plantes*, 5 mai 2025, QU4TRE. Consulté le 5 mai 2025.

<https://www.qu4tre.be/culture/expos/12-artistes-exposent-lobservatoire-du-monde-des-plantes/2008533#:~:text=L'expo%20%22Vivants%22%20propose,esp%C3%A8ces%20et%20vari%C3%A9t%C3%A9s%20de%20plantes>.

<sup>2</sup> Nathalie Blanc, *L'Esthétique environnementale*, pp.41-42

sensible à l'environnement immédiat des serres : au vivant qui nous entourait à l'instant T, dans ce lieu précis. Il est impossible d'affirmer que l'exposition a pu sensibiliser en dehors de ce cadre. D'ailleurs, cela paraît difficilement être le cas. Des visites guidées sont cependant organisées pour favoriser une meilleure appropriation des thématiques proposées.

Ce premier ancrage d'exposition artistique en contexte muséal scientifique ne s'est pas inscrit dans une transmission linéaire du savoir, mais a plutôt fait émerger des expériences esthétiques situées en produisant une « attention distribuée »<sup>1</sup>.

## SECTION 2 : ART ET SCIENCE, UNE JUXTAPOSITION PLUS QU'UN CROISEMENT

Dans cette section, nous nous appuyons, entre autres, sur les travaux de Marie-Christine Bordeaux et les quatre figures de convergence qu'elle identifie pour éclairer la manière dont la relation entre art et sciences a été effectuée dans notre exposition. Cette exposition a permis d'ouvrir des pistes plus générales sur les enjeux d'un tel croisement dans un projet de sensibilisation environnementale. Cette analyse nous permet une première approche réflexive sur les choix de curation et les méthodes de notre exposition.

### 1.1. Approche interdisciplinaire : figures de convergence

Comme nous l'avons évoqué précédemment, *Vivants* ne repose pas sur la coopération formelle entre « art et science ». Ces disciplines ne se sont pas développées dans des formes hybrides impliquant une collaboration étroite entre les artistes et les scientifiques<sup>2</sup>. Un dialogue plus poussé et structuré entre les deux types d'acteurs aurait sans doute permis de créer un espace de médiation entre sciences et société, offrant aux visiteurs une meilleure lecture critique<sup>3</sup> et informative des enjeux environnementaux abordés. Ce type de dialogue nécessitait une autre coordination, ainsi qu'une logique plus sélective de curation.

Le principal défi résidait dans la difficulté de faire émerger des stratégies convergentes entre les acteurs issus de monde différents<sup>4</sup>. Pour illustrer cela, nous nous appuyons sur les quatre figures de convergence identifiées par Marie-Christine Bordeaux :

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, p.211 : « *On parle d'attention distribuée lorsque le sujet balaie le champ perceptuel sans privilégier aucune zone* ».

<sup>2</sup> Marie-Christine Bordeaux, « Art et science : les médiations de l'artiste et du scientifique », dans : *30es journées internationales sur la communication, l'éducation et la culture scientifiques, techniques et industrielles. Arts, Sciences et Technicité*. 2009, p.3

<sup>3</sup> Loc. cit.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.5

La première est la *correspondance métaphorique*, c'est-à-dire, la création d'un lien poétique et symbolique avec une réalité scientifique<sup>1</sup>. La seconde figure est la *confrontation*, elle est fondée sur l'interaction « entre des éléments considérés comme irréductiblement différents »<sup>2</sup>. Par exemple, lorsque les artistes s'intéressent de près à ce qui se fait en laboratoire pour élaborer leur création<sup>3</sup>.

Ensuite, Bordeaux évoque l'*identité générique*, qui présuppose que la recherche scientifique et la création artistique s'établissent à partir des mêmes fonctions cognitives, aussi bien dans la réception que dans la production elle-même. Par exemple, *La Motte* (2024) de Johann Le Guillerm, œuvre végétale, « plastique et mathématique »<sup>4</sup> en rotation et en révolution perpétuelle, est une représentation prototypique d'une planète<sup>5</sup>. Enfin, l'*hybridation* est un croisement entre des éléments différents qui produisent une nouvelle création<sup>6</sup> ; elle est souvent évoquée lorsque les artistes utilisent des dispositifs technologiques ou scientifiques pour développer leurs approches artistiques<sup>7</sup>.

## 1.2. Les figures de convergence dans l'exposition *Vivants*

Dans l'ensemble, peu d'œuvres incarnent pleinement ce type de figure de convergence dans l'exposition. Selon nous, l'œuvre *Inspirer/expirer* de Louanne Deltenre est l'exemple le plus abouti du lien entre les disciplines.

Cette installation, composée principalement de latex et semblable à une peau humaine, réagit aux signaux électriques du sol et les restitue sous forme de « cris » sonores. Deltenre propose une approche expérimentale qui fait « dialoguer » l'invisible et le visible. Elle incarne une forme d'*identité générique* en illustrant le partage d'une logique cognitive et créative commune qui se situe entre la démarche scientifique et artistique<sup>8</sup>. L'œuvre a été pensée dans une conception esthétique, technique et artistique. Il a d'ailleurs fallu la réadapter à plusieurs reprises pour fonctionner dans les conditions spécifiques de la serre tropicale. En effet, la peau a été réalisée en plusieurs étapes distinctes s'apparentant à un procédé scientifique : approche conceptuelle du modèle, conception et matérialisation, expérimentation *in situ*,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.5

<sup>2</sup> *Ibid.* p.6

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> « La Motte - Phénomène minéral et végétal - Johann Le Guillerm », *Johann le Guillerm*, 13/11/2024, en ligne : [La Motte | Johann Le Guillerm](#), consulté le 10 mai 2025

<sup>6</sup> Marie-Christine Bordeaux, *op. cit.*, p.6

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.7

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.6

réajustement et adaptation, vérification technique des capteurs, présentation du résultat. De plus, en interaction directe avec le milieu, l'œuvre constitue aussi une forme d'*hybridation*<sup>1</sup>, croisant un message visuel fort et un processus *in situ*.

*Polypores* de Karine Assima peut incarner une forme de *correspondance métaphorique*. Ses installations, quelques fois confondues avec un organisme vivant par certains visiteurs, est la reproduction poétique de champignons poussant sur le bois mort. *Polypores* n'est seulement une reproduction plastique, car l'œuvre s'inscrit dans une démarche symbolique : elle joue sur les ambiguïtés et s'ancre dans son environnement. Par cette installation, Karine Assima explore « une réflexion qui nous invite à penser que, dans sa résilience, la nature, finalement, nous survivra »<sup>2</sup>.

Enfin, Florian Zanatta, bryologue et biologiste de formation, conçoit une forme de *confrontation*. Il a cultivé des mousses spontanées sur des toiles de jute. Son installation comprend une observation *in situ* à la loupe et des photographies à la lentille de microscope. Sans complètement fusionner les disciplines, son œuvre superpose et joue avec les niveaux de visibilité.

Dans l'ensemble, cette exposition montre que l'art et la science sont plus juxtaposés qu'ils ne s'entremêlent. Les œuvres relèvent davantage de la sensibilité à la nature, parfois en se rapprochant d'une esthétique verte, plus que d'une approche scientifique ou technique des contenus. Bien que nous ayons également exploré ces aspects, certains artistes ont refusé la proposition ou d'autres n'ont pas eu le temps d'explorer ce type de formes artistiques.

Dès lors, le croisement entre art et science trouve son prolongement dans les dispositifs de médiation ludiques, notamment l'écoute au casque de paysages sonores sélectionnés et montés par Alice Mouton (*lacYme*) et l'expérience tactile de deux micro-environnements. Ces formes sensibles permettent d'associer plaisir, imagination et curiosité cognitive pour favoriser une sorte d'apprentissage non formel<sup>3</sup> de l'environnement.

## 2. Renforcer le croisement, et ensuite ?

L'orientation « art et science » soulève plusieurs questions : aurait-il fallu contraindre les artistes à produire une œuvre plus « scientifique » ? Si oui, selon quels critères ? Quelle représentation a-t-on de ce type de collaboration ? Une œuvre doit-elle être nécessairement

---

<sup>1</sup> Loc. cit.

<sup>2</sup> Nasello Cathy, « Livret d'exposition Vivants », 2025, p.11

<sup>3</sup> Loc. cit.

hybride, métaphorique ? Ce croisement relève-t-il de la méthode de travail ou plutôt du discours de l'artiste ? Comment concevoir ce croisement sans y intégrer une perspective technologique ou numérique ?

Pour que ce croisement entre art et science s'opère, une autre structuration du projet aurait été nécessaire, en réunissant, par exemple, moins d'artistes et en prévoyant des temps de dialogue prolongés. Cette élaboration aurait nécessité d'autres logiques méthodologiques et collectives en s'établissant sur la création de groupes « chercheurs créateurs » semi-autonomes.

Dans ce cadre, nous n'avons imposé aucune contrainte ni aux artistes, ni aux scientifiques. Ce choix garantissait une liberté de création, mais a limité l'hybridation entre disciplines.

### **3. Confrontation avec l'hypothèse : entre ambition et réalité**

Une hybridation plus poussée aurait-elle renforcé la portée de l'exposition ? Probablement, mais aucune certitude ne permet de l'affirmer. Elle aurait néanmoins offert un meilleur levier pour évaluer davantage notre hypothèse de départ, qui était la suivante :

associer l'art et des actions de médiation scientifique peut agir comme levier de sensibilisation aux enjeux environnementaux, en traduisant des concepts scientifiques en expériences accessibles et sensibles.

Dans les faits, ce sont surtout les dispositifs de médiation ludiques qui remplissent ce rôle, en rendant les savoirs accessibles par des expériences concrètes, tandis que les œuvres sollicitent davantage l'émotion et la contemplation.

De même, une exposition fondée sur une réflexion politique plus affirmée aurait sans doute permis de mieux mettre en lumière les enjeux collectifs liés à la crise écologique. L'art peut être un outil qui suscite les débats en interrogeant nos manières d'agir, de percevoir et de construire le monde. Il ne se limite pas toujours à une simple approche esthétique. Dans *Vivants*, cet aspect est relativement diffus et implicite, laissé à l'interprétation autonome du visiteur. Néanmoins, des visites guidées sont organisées dans le but de resserrer davantage ce lien et de renforcer la compréhension des thématiques abordées.

Finalement, *Vivants* formule plutôt un pont symbolique où l'art permet de faire émerger une forme d'attention particulière à ce qui nous entoure et où la médiation scientifique peut apporter un complément non négligeable pour y être mieux attentif à l'extérieur.

L'exposition ne soulève pas explicitement l'importance de prendre connaissance des problèmes environnementaux et ne montre pas réellement que nous avons un rôle à jouer pour

la communauté. Néanmoins, elle participe discrètement à repenser nos relations au vivant. La lecture attentive du parcours peut favoriser cette réflexion, mais ce qui fait réellement défaut à l'exposition n'est pas tant un croisement plus poussé que la multiplication de dispositifs plus directs et tangibles. Le fait de réduire les textes au profit d'expériences sensorielles autour des œuvres aurait peut-être permis une réception plus active et un engagement plus fort envers le propos, celui de donner l'envie d'agir, pas seulement de contempler.

#### **4. Une mosaïque verte dans le paysage culturelle ?**

En réalité, cette partie réflexive a fait apparaître de nouvelles interrogations : en est-on encore à l'heure de la sensibilisation aujourd'hui ? Ne sommes-nous pas déjà conscients de l'urgence écologique ? Est-il pertinent de miser sur une approche articulant « art et science », plutôt que sur une approche esthétique et poétique ? Finalement, qu'a-t-on cherché à créer ? Cette question trouve une réponse partielle dans ce que nous nommons « la mosaïque verte » du paysage culturel.

En effet, l'essentiel n'est pas tant de sensibiliser que d'occuper l'espace culturel sur les questions environnementales. Lorsque nous parlions « de maillon pour aller vers », il ne s'agissait pas d'apporter une compréhension exhaustive des thématiques abordées dans l'exposition, mais de contribuer à leur présence dans le paysage médiatique et culturel local. Car, au fond, la sensibilisation fonctionne-t-elle vraiment ? Sans doute, mais comment s'opère-t-elle ? Ce qui compte, c'est plutôt d'alimenter un mouvement, de participer à une dynamique active et d'être une « tache » supplémentaire dans ce que nous appelons « une mosaïque verte » du paysage culturel. En multipliant les gestes, les discours, les actions, les activités qui peuvent rendre la nature et l'environnement comme sujets visibles et présents dans l'espace public.

La sensibilité environnementale transformée en action reste encore confinée à des cercles assez restreints, souvent composés de personnes déjà convaincues. L'idée est plutôt de participer à atteindre un seuil critique qui permet un « point de bascule » où la sensibilité écologique devient un référentiel plus largement partagé.

Le concept de « *tipping point* » popularisé par Malcolm Gladwell, malgré les critiques qu'il suscite (notamment sur les dérives policières qu'il a engendrées à New-York<sup>1</sup>), offre ici une relecture utile. Il repose sur l'idée que de petits gestes peuvent mener à des actions de plus forte intensité et à des effets d'entraînement collectifs.

---

<sup>1</sup> TEDx, *The tipping point I got wrong* | Malcolm Gladwell TED Vidéo, YouTube, 30 octobre 2024. Consulté le 12 mai 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=RmXrwKydM9k>.

Sur le plan environnemental, certains exemples montrent que des points de bascule peuvent avoir des effets positifs concrets à grande échelle. Par exemple, dans les années 1980, sur l'île D'Apo aux Philippines, le biologiste Angel Alcala a suggéré d'interdire la pêche sur une petite surface maritime, permettant la régénération de la biodiversité marine. Ce geste local a entraîné des effets domino : non seulement la vie marine a été repeuplée<sup>1</sup>, mais 400 villages ont suivi l'exemple d'Apo amorçant un basculement positif à l'échelle de ces régions. En 1973, à New York, l'artiste Liz Christy a initié le nettoyage d'un terrain vague devenu une décharge clandestine. Ce premier geste a déclenché un mouvement collectif citoyen qui a revitalisé plusieurs quartiers et inversé la dynamique de déclin urbain.<sup>2</sup>

Ainsi, en évoquant cette « mosaïque verte du paysage médiatique et culturel », nous appelons à une multiplication des activités et des actions autour de l'écologie : que ces gestes soient individuels, collectifs, artistiques, politiques ou médiatiques, ils rendent plus désirable de suivre naturellement cette tendance. Autrement dit, de normaliser la sensibilité écologique.

De plus, ce concept ne fait pas reposer cet impératif uniquement sur les actions individuelles. Au contraire, il contribue à penser en termes de collectivités pour atteindre l'idée d'un « sens commun »<sup>3</sup>, c'est-à-dire, une articulation entre la science, l'art, les médias et le politique, contribuant ainsi à maintenir, voire à renouveler le paradigme de la sensibilité écologique enraciné dans les héritages environnementalistes des années 1960.

Dès lors, si nous devions clarifier le concept de mosaïque verte dans le paysage culturel, il désignerait l'ensemble des actions, des créations et des récits qui participent à faire exister et à partager la sensibilité écologique. Il repose davantage sur la normalisation de cette sensibilité par contamination médiatique que sur une éducation explicite ou militante des questions écologiques. Une «tache» serait un élément médiatique qui compose la mosaïque, elle serait comme le pixel d'une image globale. La prolifération de ce type de taches tisse des références partagées et crée des espaces favorables pour former un point de bascule culturel.

### SECTION 3 : LE VÉGÉTAL COMME DISPOSITIF SCÉNOGRAPHIQUE

Dans cette partie, nous analysons le dispositif immersif de l'exposition, rendu possible par les caractéristiques du lieu lui-même. Nous montrons comment ce choix favorise une

---

<sup>1</sup> Gerald Marten, Steve Brooks et Amanda Sutari, « Points de bascule environnementaux : Les stratégies écologistes vue sous un nouvel angle », *L'état de la planète Magazine* n°24, novembre-décembre 2005, En ligne : <https://www.ecotippingpoints.org/resources/download-pdf/publication-world-watch-magazine-french.pdf>, consulté le 12 mai 2025, p.1

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> Jean Davallon et al., *op. cit.*, pp. 34-35

expérience sensible du monde végétal, mobilisant aussi bien les émotions que les sensations corporelles et physiologiques<sup>1</sup>. Nous verrons comment cette immersion végétale place le visiteur dans un rapport subordonné à l'espace et fait de lui un acteur évoluant dans un espace diégétique construit.

L'analyse de Florence Belaën sur les dispositifs immersifs au sein des musées nous semble pertinente à mobiliser ici, car elle montre comment les musées adoptent aujourd'hui des stratégies qui mixent une offre proche du parc à thème avec celle du musée d'art<sup>2</sup>. Ces nouvelles stratégies misent sur l'émotion et la sensation forte d'expériences mémorables<sup>3</sup> par le biais de dispositifs qui engagent la présence des publics au-delà de la simple transmission du savoir.

Au-delà de l'immersion, le monde végétal de l'OMP a aussi orienté les choix scénographiques et didactiques (médiation scientifique). L'exposition permet ainsi d'instaurer une certaine distanciation par une médiation explicative et textuelle qui introduit une rupture avec l'absorption sensorielle pour favoriser la réflexion du visiteur, sans qu'il soit jamais complètement déconnecté de l'espace.

## 1. L'immersion comme levier émotionnel

### 1.1. Immersion et régime de l'émotion

Notre exposition s'inscrit surtout dans un régime émotionnel, favorisé par le potentiel du lieu. Ce choix reflète une tendance observée dans d'autres institutions muséales, en particulier dans les musées des sciences où, selon Belaën, un recul du modèle didactique s'opère au profit de la mise en avant de sensations fortes et d'expériences marquantes<sup>4</sup>, en vue de captiver le visiteur.

L'immersion cherche un « effet d'absorption » par des dispositifs variés qui peuvent avoir des applications diverses<sup>5</sup>. Dans le cas de notre exposition, l'immersion ne repose pas sur des technologies ou sur des médias sophistiqués, mais sur l'environnement des serres. Les dispositifs (livret, cartels, panneaux, dispositifs ludiques) ne sont pas envahissants, mais sont surtout une aide à la compréhension et à la lecture des contenus.

---

<sup>1</sup> Florence Belaën, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », *Culture & Musées*, vol. 5, n° 1, 2005, pp. 91-110.

<sup>2</sup> Ibid., p.91

<sup>3</sup> Loc. cit.

<sup>4</sup> Loc. cit.

<sup>5</sup> Loc.cit.

Selon Belaën, les environnements immersifs tentent de plonger les visiteurs dans une expérience globale, poursuivant l'idéal d'un « art total »<sup>1</sup>. Ce type de dispositif vise à provoquer des sensations plus intenses, une forme d'envoûtement et une intensification de l'émotion. L'immersion conduit à une « absorption mentale du sujet qui le conduit d'un état à un autre » ; le visiteur peut avoir la sensation d'être transporté dans une autre réalité<sup>2</sup>. L'expérience d'immersion peut même aller « jusqu'à la perte momentanée de soi-même »<sup>3</sup>.

## 1.2. Les qualités de l'immersion

En s'appuyant sur les travaux de Stephen Bitgood, Belaën définit l'immersion comme l'entrée dans un monde diégétique qui, en mobilisant notre attention, nous « absorbe » et nous donne l'impression de faire partie du monde diégétique<sup>4</sup> proposé. Selon Belaën, il est impossible de connaître l'origine du phénomène d'immersion. Par exemple, certains peuvent se sentir « absorbés » simplement en contemplant un tableau. Comme l'expérience esthétique, l'immersion oscille entre un sentiment d'immédiateté et d'atemporalité, d'écho à soi et d'ouverture à l'altérité. Ainsi, l'immersion et l'expérience esthétique sont des phénomènes profondément subjectifs<sup>5</sup>.

Belaën distingue deux aspects de l'immersion : physiologique (engageant les sens), et psychologique (engageant la cognition)<sup>6</sup>. Pour « échapper à cette dialectique », elle propose de définir l'immersion à travers les dispositifs mis en place pour plonger le visiteur dans l'expérience elle-même<sup>7</sup> par un principe de simulation<sup>8</sup>.

Selon Bitgood, deux logiques structurent l'exposition immersive. La première est que l'exposition et son sujet sont appréhendés en termes d'« univers » rendant visible le propos global de l'exposition. Par exemple, dans *Vivants*, les serres incarnent pleinement l'univers du vivant. Belaën ajoute une dimension théâtrale à cette première logique : l'exposition crée une unité de temps et de lieu à l'intérieur d'un territoire diégétique. Autrement dit, l'espace-temps créé devient le sujet même de l'exposition<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.93

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp.93-94

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.94

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

La seconde logique qui structure une exposition immersive selon Belaën est la « spatialisation du propos de l'exposition », afin que le visiteur puisse en faire l'expérience sensorielle et sensible<sup>1</sup>. Encore une fois, dans *Vivants*, les serres servent directement à l'expérience sensorielle (chaleur, humidité, odeur, vision). Chaque climat réveille les perceptions primaires procurées lors de la découverte d'un univers<sup>2</sup>, le visiteur est intégré à l'espace scénique<sup>3</sup> comme un acteur à l'univers diégétique, il ne peut pas échapper à cette expérience sensorielle. Il semble dès lors que Vivants réunissent ces deux logiques.

Plus l'environnement reconstitue fidèlement un univers, plus l'effet immersif a de chance de créer « un conditionnement psychologique »<sup>4</sup>. Dans notre exposition, l'effet immersif est l'espace lui-même, assuré par la présence importante de végétaux et par l'ambiance climatique des serres. Elles donnent l'impression d'être en pleine nature et sont le dispositif immersif.

## 2. Scénographie : résonner avec l'espace

L'exposition mise sur une scénographie qui ne se limite pas à être un simple décor, mais contribue au propos global de l'exposition<sup>5</sup>. *Vivants* parle du vivant, de la biodiversité, de l'environnement dans un lieu qui est lui-même tout cela. Sur le plan artistique, certaines œuvres ne se limitent pas non plus à un simple accrochage, elles participent à prolonger le propos. Des créations comme *Polypores*, *Bird Gallery*, *Micro-Paysages – Exploration urbaine à la découverte des mousses* ne prennent pleinement sens que dans un environnement végétal.

*Polypores*, installées sur des bois morts, évoque les cycles de décomposition et de régénération. Elle trouve sa justesse dans un milieu où ces deux éléments cohabitent. *Bird Gallery*, un nichoir « galerie », tire parti du cadre extérieur et, lors du vernissage, a mobilisé la salle de projection pour y diffuser une vidéo d'oiseau dans cette même œuvre. Les photographies et l'installation de Florian Zanatta sont placées en regard de la collection de mousse de l'OMP. *Lignée et Nuances de l'Aube* de Véronique Roland sont situées pour capter la lumière et ses reflets. *Inspirer/expirer* fait un écho à l'effet « vitrine » des terrariums de l'OMP avec une peau humaine artificielle, étendue et exposée brutalement. Le cadre des serres agit comme un révélateur pour que ces installations prennent pleinement forme.

---

<sup>1</sup> Florence Belaën, *op. cit.*, p. 95

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.96

Bien que d'autres œuvres soient plus illustratives, elles sont pensées en concordances avec l'espace. Chaque espace accueille les œuvres et inversement, ces éléments dialoguent entre eux. Par exemple, Jen Berger a choisi des environnements qui répondent directement à ses illustrations, comme *Elie* et *La Source*, placées près d'un point d'eau ou *Oxygène*, dont les végétaux environnants semblent être l'excroissance. Les *Roches* de Christophe Bustin et *Plate-forme* de Robin Bodéüs se répondent dans le traitement du noir et blanc. Le triptyque monumental *Vivants* profite d'un espace vide et presque totalement bétonisé.

Dans notre exposition, les œuvres ne sont pas un décor, elles sont installées pour sur-signifier le contexte. Elles sollicitent autant l'attention, l'orientation du corps, la curiosité sensorielle que la réflexion. Loin d'une approche utilitariste du milieu, elles créent des conditions pour résonner en son sein, invitant au dialogue avec le monde du vivant. La médiation scientifique suit la même logique, car chaque serre est liée à une thématique scientifique spécifique et articulée par un fil rouge commun : le vivant.

### 3. Dispositifs de médiation : accompagner sans rompre

Dès l'entrée, le visiteur est invité à découvrir un avant-propos sur un panneau didactique intitulé « La complexité de la définition du vivant : approche exploratoire ». Ce panneau introductif présente les critères qui permettent de définir un être vivant, ainsi que les zones grises de sa notion (graine en dormance, virus, feu). Il évoque également l'évolution des espèces et le programme génétique avec l'exemple de l'*Ambulocetus*, ancêtre terrestre de certains mammifères marins. Enfin, il conclut et ouvre l'approche exploratoire du projet dans une démarche interdisciplinaire et artistique :

« *L'art, en tant que reflet de notre perception et moteur de notre imagination, joue également un rôle dans cette quête de compréhension. Il nous permet d'appréhender le vivant sous des angles nouveaux, enrichissant notre appréciation de sa beauté et de sa complexité* »<sup>1</sup>.

Dans la serre tempérée, la thématique des « Bryophytes comme micro-forêts urbaines » met en valeur la collection spécifique de l'OMP en expliquant leur rôle écologique (régulation des températures, micro-habitat, bio-indicateurs). Le propos se prolonge dans un dispositif

---

<sup>1</sup> Mahatma Gumusboga (étudiant Uliège), « La complexité de la définition du vivant : approche exploratoire », *Panneaux didactiques Exposition Vivants* (2025), 2024

participatif, nommé « adoptez-moi », invitant le visiteur à emporter une bryophyte pour contribuer à leur dispersion à l'extérieur.

La serre méditerranéenne sert d'espace pour explorer « les friches industrielles comme témoins du passé et laboratoires du présent ». Ce choix fait écho à la biodiversité des régions méditerranéennes que l'on retrouve dans nos friches industrielles. Ce sont des espèces qui s'acclimatent aux milieux stériles et qui participent à leur renaturation spontanée (Buddleia, Passerage des décombres, Criquet à ailes bleus). Ici, aucun geste n'est requis hormis la contemplation, suggérée par les illustrations d'Elisa Baldin (*lacYme*), présentant les trois temps d'une friche (exploitation, abandon, renaturation). Le visiteur est invité à comprendre ces dynamiques spontanées et à réfléchir au « non-agir » humain.

Dans la serre tropicale, le rôle fondamental du son dans la communication est exploré à travers les paysages sonores, ainsi que la baisse et la transformation des milieux acoustiques sous l'effet de l'anthropisation et de l'étalement urbain (adaptations des espèces, émergence de dialectes chez la Conure Veuve, etc.). Le dispositif « écoutez-moi » engage vers une comparaison sensible d'ambiances urbaines de proximité et de milieux naturels.

Enfin, dans la serre désertique, nous traitons de la végétalisation dans les milieux urbains et de son importance pour lutter contre l'effet des îlots de chaleur. On y aborde la bétonisation et ses effets néfastes sur la biodiversité et la régulation des températures. Mais également les solutions possibles : débétonnage, infrastructures adaptées, végétalisation. Le dispositif « touchez-moi » compare deux substrats dont l'un est entièrement minéralisé, l'autre végétalisé. Les thermomètres numériques permettent au visiteur de constater directement l'effet de la végétalisation sur un microclimat.

Ainsi, au-delà de cette immersion « spectacle », *Vivants* cherche avant tout à sensibiliser le visiteur dans une prise de conscience *in media res*. Le récit qui se tisse plonge le visiteur « dans » une intégration sensible au vivant. Il raconte le récit de la co-dépendance. Le visiteur fait partie du phénomène qui l'entoure et les différentes approches de médiation (didactiques, ludiques ou poétiques) l'invitent à se reconnaître avec distance en tant qu'être conscient des enjeux et des possibles.

## SECTION 4 : APPROCHE RÉFLEXIVE

### 1. Refaire le cheminement du projet

Dans cette dernière partie, nous proposons une approche réflexive sur l'ensemble du projet par la relecture du chemin parcouru. Depuis l'émergence de l'idée jusqu'à sa concrétisation, nous parcourons l'itinéraire de l'exposition, en passant par les choix, les négociations, les moments d'élan et les compromis. Ce projet, au-delà des questions logistiques et organisationnelles, a été le terrain d'un apprentissage fécond et concret sur la conception d'une exposition. Ce chapitre permet d'évaluer ce que cette expérience nous a appris sur la médiation d'un sujet en choisissant le médium de l'exposition : entre l'intention initiale et les résultats effectifs, on peut ainsi entrevoir les perspectives qu'un tel projet ouvre pour penser la médiation culturelle et scientifique.

Finalement, nous verrons en conclusion comment cette réflexion esquisse une interrogation plus large sur le concept de « sensibilisation » que nous laissons ici en suspens. Cette problématisation, à peine amorcée, pourrait être éclairée par la pensée de Lévinas et ses notions de responsabilisation et d'altérité, notamment en interrogeant la manière dont un médium peut contribuer à donner « un visage » à un concept abstrait comme la nature, le figurant ainsi comme un *autrui*, en appelant à une éthique et à une empathie renouvelées.

#### 1.1. L'idée de l'exposition

Inspirée du podcast *L'intelligence du vivant*<sup>1</sup> sur France Culture, l'idée d'une exposition artistique sur le vivant s'est introduite comme projet. Dans le premier épisode, *Définir le vivant*, le biologiste Gilles Bœuf est interrogé : « Qu'est-ce qu'un vivant ? » :

« *Le vivant, c'est quelque chose qui s'est développé sur la planète terre [...] le vivant est totalement lié à l'eau liquide [...] et ce vivant, il est capable de s'autoreproduire ; c'est là que la question sur les virus est discutée, puisque eux, ils savent pas le faire ; mais quand on me dit "ils sont pas vivants", alors je dis dans ce cas-là, comment on peut les tuer ? Comment on peut tuer un truc qui a jamais vécu avant ?* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> France Culture, « Définir le vivant », *France Culture*, 04/04/2022, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsc-la-serie-documentaire/definir-le-vivant-5543758>, consulté le 15 mai 2025

<sup>2</sup> *Ibid.*, entre 3' 00" et 4' 00"

On pose la même question au philosophe Jean-Philippe Pierron :

*« Le vivant, on peut vouloir le définir par son organicité, par des compétences spécifiques [...] un vivant ne peut continuer d'être que parce qu'il y a des réseaux de relations qui le soutiennent [...] nous nous sommes habitués à raconter les vivants à partir [...] d'une bio-logique, d'une "logique du vivant", qui a son importance, mais qui est une manière de le raconter. Avant la biologie, il y avait l'histoire naturelle [...] ces dimensions de savoir, ce sont des manières de raconter le rapport au vivant parmi d'autres, je dirais. »<sup>1</sup>*

Puis, il dit ceci :

*« Peut-être que la littérature, le cinéma, les arts dans leur diversité peuvent nous dire aussi des choses sur les vivants, complémentaires, mais autres que l'exactitude que donne le biologiste, disons »<sup>2</sup>.*

Ces quelques phrases ont déclenché l'idée de proposer à des artistes de définir le vivant selon leur propre discipline. En quête d'un stage dans le cadre de mes études, je me suis tournée vers l'Observatoire du Monde des Plantes, lieu que j'affectionne particulièrement, pour y proposer un projet d'exposition artistique, complémenté par une approche de médiation scientifique liée aux quatre serres climatiques. J'ai envoyé ma candidature avec la soumission du projet et celles-ci ont été acceptées.

## 1.2. Le choix des artistes

Le premier critère de sélection était clair, mais pas nécessairement évident : trouver des artistes qui « parlent » de la nature. Bien que ma proximité avec le milieu artistique liégeois ait facilité la plupart des contacts, ce fut relativement complexe, car un nombre important d'artistes intègrent la nature de manière très variée.

Il s'agissait donc de trouver des participants dont j'aimais les propositions artistiques, de les convier à collaborer à un projet encore en cours de construction, dans un climat peu propice à la présentation d'un objet de travail et sans assurance de rémunération. Par exemple, il y a des centaines de photographes « nature » (certains m'avaient d'ailleurs été suggérés), mais je souhaitais éviter une esthétique « carte postale ». Ce genre de représentations ne correspondait

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, entre 10'00" et 12'18"

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

pas à l'esprit du projet. Ce que je recherchais était résolument contemporain en permettant des multiples lectures, où le lien « art et vivant » n'était pas trop littéral.

J'ai donc contacté des artistes dont la pratique favorisait des lectures métaphoriques plus ou moins indirectes du rapport au vivant. J'ai privilégié l'art contemporain, principalement parce que je pense qu'il peut générer « du lien social »<sup>1</sup>, comme l'indique Phillippe Scieur et Damien Vanneste, notamment par l'acte d'apprehension qu'il mobilise : « il se donne à voir mais pas à comprendre *a priori* de manière univoque »<sup>2</sup>. Le travail de médiation autour de l'art contemporain « demande un dialogue et un travail d'élucidation des perceptions en acceptant le principe de l'incertitude de la réponse, ou plutôt de celui de la pluralité des réponses possibles »<sup>3</sup>. L'art contemporain permet donc une grande liberté de lecture, des niveaux d'interprétation multiples et une ouverture qui répondraient bien au thème du vivant, aussi vaste et complexe que polysémique lui aussi.

J'ai aussi sollicité des artistes qui explorent cette approche par l'art numérique (Vincent Evrard, Louanne Deltenre et Tarun Nayar) ; d'autres par l'art vidéo et avec des animaux de proximité comme les pigeons et les limaces (Anna Mancuso) ; par les arts plastiques comme Charles-Henry Sommelette dont les fusains ne font jamais apparaitre de figure humaine. Certains m'ont été suggérés comme Maria Vita Goral avec ses installations de filets à papillons ou ses grands formats colorés ou encore Camille Feldman avec une approche très conceptuelle dans laquelle le lien avec la nature est difficile à percevoir. Certains artistes ont refusé, faute de disponibilité, d'autres n'ont finalement pas été contactés, car je cherchais un équilibre entre plusieurs disciplines et plusieurs sensibilités.

La recherche s'est faite en partie sur la base de mon réseau personnel, mais aussi en complément de certaines recherches web. Finalement, douze artistes ont été retenus, dont l'un occupe un emploi « double » (se présentant comme deux artistes distincts) et dont l'une s'est désistée très tardivement (Gaëtane Lorenzoni).

Ainsi, Karine Assima, Jen Berger, Robin Bodéüs, Christophe Bustin, Dominique Coutelle, Louanne Deltenre, F.IS et Tart (artiste double), Frank Pittoors, Julie Pittoors,

---

<sup>1</sup> Philippe Scieur et Damien Vanneste, « La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique », *Repères*, 2015, vol. 6, p.15

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.16

Véronique Roland et Florian Zanatta (également membre de *lacYme*) sont les artistes ayant participé à l'exposition.

### **1.3. La construction des thématiques scientifiques**

Au départ, je souhaitais articuler les thématiques scientifiques autour de grands enjeux environnementaux classiques. La serre tempérée aborderait les saisons et l'impact du changement climatique sur leur régularité ; la serre méditerranéenne serait axée sur la sécheresse et la gestion de l'eau ; la serre tropicale évoquerait la déforestation et enfin, la serre désertique traiterait la capacité d'adaptations des végétaux dans des milieux extrêmes.

J'ai naturellement contacté l'ASBL *lacYme*, un collectif axant ses activités sur la médiation scientifique citoyenne, en raison de ma proximité avec ses membres. Les premiers échanges ont été fructueux, mais ont rencontré également une tension. À juste titre, ils ont exprimé leur refus de travailler gratuitement. Or, jusqu'ici, tous les artistes impliqués dans le projet avaient accepté d'y participer, malgré l'absence de budget.

Cependant, il paraissait essentiel d'avoir un partenaire qualifié pour traiter l'axe scientifique. J'avais besoin de cette expertise pour renforcer la crédibilité du projet, mais surtout pour garantir un contenu qualitatif. Aussi, du début jusqu'à la fin, je n'ai pas eu connaissance du budget alloué pour l'exposition. J'envisageais toute l'élaboration sur un budget très minimalist, ce qui rendait beaucoup de décisions incertaines, aussi bien pour les acteurs participants que pour moi-même. La responsable a pourtant obtenu un budget et n'a refusé aucune requête, mais ce flou tout au long du projet n'a pas permis de planifier toutes les perspectives souhaitées ou souhaitables sereinement. La responsable a néanmoins été d'une profonde gentillesse et d'une coopération que je n'aurais même jamais espérée pour mettre en place cette exposition (panneaux, livret, dispositifs de médiation, etc.).

Lorsque les négociations pour la rémunération de *lacYme* ont émergé, il m'a semblé évident et non négociable que les artistes, au cœur de l'exposition, devaient également percevoir une compensation financière pour leur travail, quitte à ne pas coopérer avec *lacYme*. Ce point a été entendu et accepté dans des conditions très sereines.

Concernant les contenus scientifiques, les propositions de départ ne faisaient pas écho avec les activités habituelles de *lacYme*. Nous avons donc réorienté les thématiques en lien avec leurs domaines d'action, centrés sur une écologie urbaine et périurbaine. Les membres ont donc suggéré des axes très pertinents et originaux, recentrés et réajustés au fur et à mesure des échanges pour finalement aborder les thématiques plusieurs fois évoquées.

En parallèle, je continuais à sélectionner les artistes. Certains n'étaient toujours pas sûrs de participer, d'autres ont mis du temps à confirmer. Dès lors, la construction s'est faite dans un aller-retour constant avec tous les intervenants.

#### **1.4. Du stage au mémoire-création**

Rappelons qu'à l'origine, le projet n'était envisagé que comme un stage de médiation culturelle. C'est seulement vers la fin novembre qu'il a pris acte en tant que sujet de mémoire-création. Ce changement a nécessité de prévenir l'ancien promoteur, d'en trouver un nouveau, de définir un axe théorique, suggéré en partie par la promotrice. Ensuite, de structurer de nouveaux objectifs et de formuler ce que je recherchais à faire à travers cette exposition.

Je suis donc repartie de la genèse, de ce qui avait déclenché l'idée du projet : l'écoute du podcast. La réflexion s'est orientée sur ma propre sensibilisation au vivant. Pourquoi ce sujet me paraissait-il important ? Comment ai-je été, moi-même, sensibilisée ? La réponse était à la fois indistincte, mais aussi un peu évidente, car elle était nécessairement liée à mon rapport aux médias, à ce que je vois circuler sur les réseaux sociaux, dans les films ou documentaires, dans les animations ou dans mes lectures. Bref, une partie de la réponse était là : cette sensibilité a sans doute émergé en partie grâce à des récits facilement accessibles, tantôt imaginaires, tantôt scientifiques.

C'est à partir de ces réflexions que le cadre théorique s'est dessiné : l'art contemporain peut-il, lui aussi, sensibiliser aux enjeux environnementaux ? C'est cette question qui a guidé l'élaboration du mémoire.

#### **2. Évaluation et recul**

Avec le recul, j'aurais sans doute inversé certaines étapes du projet si la réalisation avait pu démarrer plus en amont. L'objectif aurait été de consolider dès le départ l'axe croisé entre sciences et arts, en partie pour que le public puisse y trouver un écho plus tangible, entre compréhension des savoirs et leur poétisation. J'aurais sélectionné ensuite les artistes en favorisant l'intermédiation entre ces deux univers.

Dans le délai imparti et en assumant pratiquement seule la mise en œuvre du projet, j'ai privilégié la liberté de création en laissant émerger des résonances plus souples autour d'un fil rouge : le vivant. Le contexte d'accueil a également joué un rôle important. Le fait qu'aucune exposition artistique n'avait encore été organisée à l'OMP et qu'il n'existant aucun cadre méthodologique pour guider la construction du projet, m'a offert en même temps une grande liberté d'action, mais a aussi nécessité une approche très intuitive pour concevoir l'exposition

de A à Z. Depuis le choix des supports textuels jusqu'à la conception des dispositifs ludiques, scénographiques, événementiels (vernissage et clôture) et promotionnels. Notons d'ailleurs que je n'ai jamais eu accès aux réseaux sociaux de l'OMP, ce qui n'a pas empêché de réunir plus de 150 personnes au vernissage, ainsi qu'une soixantaine de visiteurs supplémentaires à l'heure actuelle, et trois demandes de groupes et de classes pour des visites guidées.

La réalisation concrète a exigé une attention soutenue pour tous les éléments et leur articulation : description de la démarche artistique, lien entre les œuvres et le thème, création de la charte graphique et des cartels (noms, titres, matériaux, dimensions). Envisager l'ensemble du projet du point de vue du public et de sa réception : lisibilité, format, esthétique, clarté des supports. Il a fallu concevoir la mise en page, le choix des images, évaluer les contraintes techniques et logistiques. Par exemple, j'ai conçu une balise signalétique au dernier moment pour permettre au visiteur de s'orienter dans le parcours. De même, la conception du dispositif d'écoute au casque a été un vrai défi : comment installer un dispositif sonore dans des conditions tropicales : choix du matériel, coût, installation, information de son utilisation.

En parallèle, il fallait également gérer certains aspects juridiques avec la rédaction des conventions pour les intervenants, mais aussi la communication avec la rédaction des publications sur les réseaux sociaux (repartagées ensuite par la responsable), rédaction du communiqué de presse et recherche de contacts de presse.

La scénographie a demandé des clarifications en amont avec (presque) chaque artiste, mais aussi une présence et un accompagnement sur place. Néanmoins, les artistes ont été d'une grande autonomie pour gérer l'installation.

## Conclusion

Tout ce travail a pratiquement été mené seule pour l'essentiel. Dans ces conditions, il aurait été difficile d'en faire davantage, même si des améliorations sont toujours possibles.

Le principal manque identifié reste l'articulation entre art et science. Néanmoins, l'approche poétique est là : tous les artistes, excepté un seul, ont joué le jeu. Ils ont tenté de définir ce qu'est le vivant, certains ont expérimenté de nouvelles pratiques, créé des œuvres pensées pour le lieu, acceptant même qu'elles puissent s'altérer dans les conditions particulières des serres.

Une autre raison de croiser plus explicitement « art et science » au sein d'une exposition comme celle-ci, et pour laquelle j'ai relevé une tension, est dans le rapport de légitimité. À

plusieurs reprises, l'axe artistique s'est retrouvé paradoxalement marginalisé, que ce soit sur le plan financier ou en termes de reconnaissance institutionnelle. Par exemple, les demandes de visites guidées ont systématiquement été orientées vers le travail de *lacYme*, sans tenir compte de celui des artistes. Ce déséquilibre a dû être régulé lors d'une réunion en aval, où j'ai réaffirmé la place centrale du pôle artistique dans l'exposition.

Ce que je retiens de cette expérience, c'est qu'elle m'a permis de mesurer la complexité d'un projet mêlant création artistique et médiation scientifique dans une institution aux logiques éloignées de la médiation artistique. Il a fallu adapter ces logiques et leur donner un sens, en configurant un dialogue entre deux récits : celui, sensible et subjectif, de la création artistique et l'autre, objectif et scientifique, porté par la vulgarisation.

Cette démarche a également apporté une inflexion à mon hypothèse de départ. Si l'art ne se substitue pas à la science, il contribue bel et bien à sa valorisation dans l'espace public, car c'est autour de lui que s'est cristallisé l'intérêt de tous les acteurs impliqués : institutionnels, scientifiques, artistes, publics et journalistes.

## Conclusion

Pour conclure ce mémoire, nous revenons sur la synthèse de l'apport théorique que nous avons mobilisé pour éclairer notre question : l'art peut-il être un outil de sensibilisation aux enjeux environnementaux ? Si oui, comment ?

Les nouvelles approches de l'esthétique de la nature nous montrent que l'art et la science participent à orienter et à éclairer nos représentations de la nature. L'esthétique verte de Loïc Fel permet de tenir compte de ses dynamiques et de son caractère processuel dans une présentation de la nature, afin de mieux la comprendre et de souligner l'interdépendance entre tous les êtres vivants. Cette approche esthétique vise à susciter une éthique environnementale apparaissant comme le fondement structurant de l'esthétique verte. Dans cette optique, s'affranchir du principe du Beau ouvre la voie à une conception de l'expérience esthétique sur un mode relationnel et évolutif permettant d'engager l'observateur à pouvoir se rendre sensible au vivant.

L'esthétique environnementale de Nathalie Blanc s'inscrit dans une approche pragmatiste et ancrée dans le réel. Elle s'intéresse au partage du sensible (partage entre le monde social et

le monde sensible (Cf. Servais<sup>1</sup>) et propose finalement une relecture d’Arendt sur les idées de Kant, selon laquelle le jugement de goût ouvre un espace public indicible propice aux débats, aux échanges et à la confrontation des idées de « *tous avec tous* »<sup>2</sup>. En ce sens, l’art permet de rendre cet espace tangible. Les deux auteurs soulignent le rôle que la science peut jouer dans ce processus. L’intégration d’une approche mêlant l’art, la science et la démocratie plaide en faveur de projets de développement communautaire et collaboratif pour faire société.

La vulgarisation possède quant à elle, un rôle plus limité selon les travaux de Béslise et Schiele. Le plus souvent, elle permet une expérience passive et sans profondeur, même si elle contribue à une forme de démocratisation du savoir.

Sur notre terrain, elle s’est traduite par plusieurs dispositifs qui permettent, à leur lecture attentive, d’informer le visiteur sur les différentes thématiques abordées. Néanmoins, tout comme l’exposition elle-même, ils ne constituent jamais qu’un pont symbolique à franchir de manière autonome. On ne peut jamais garantir la disposition d’un récepteur à être totalement actif au sein de la relation communicationnelle. Pour que la vulgarisation suscite un potentiel effet, elle doit résonner avec un vécu, une singularité, un besoin, « une question que l’on se pose », selon Claire Béslise. Elle ne peut donc s’affranchir de la réception individuelle, alors même qu’elle tend de plus en plus vers des logiques mass médiatiques.

Notre terrain est une tentative d’expérimentation où ont cohabité, le temps d’une exposition, l’art et la science, dans une volonté d’accessibilité pour sensibiliser au vivant. Bien que cette articulation se soit relevée instructive, force est de constater que les figures de convergence proposées par M-C Bordeaux s’y rencontrent peu. Toutefois, cette tentative nous a permis de confronter notre hypothèse initiale à la réalité : si l’art et la médiation scientifique peuvent traduire des concepts scientifiques en expériences sensibles et accessibles, c’est davantage dans les dispositifs ludiques que cela s’est manifesté. L’art, dans la mesure où il est resté dans une logique plus contemplative au sein de notre exposition, ne nous permet pas de déterminer si le visiteur a établi des liens tangibles entre des réalités scientifiques et les œuvres exposées. La seconde dimension de notre hypothèse était que ce croisement pourrait nourrir un cadre de réflexion politique et favoriser la prise de conscience collective des enjeux environnementaux. Cette dimension apparaît de manière discrète, peut-être même fragile, dans

---

<sup>1</sup> Christine Servais, L’"efficacité paradoxale" de la médiation esthétique et le rôle du conflit, dans C. Camart, F. Mairesse, C. Prévost-Thomas, ... P. Vessely (Eds.), *Les mondes de la médiation culturelle. Vol. 1, Approches de la médiation*, pp. 185-200, Paris, France : L’Harmattan, 2015, p.196

<sup>2</sup> Nathalie Blanc, *Vers une Esthétique Environnementale*, p.16

notre exposition ; les retours informels recueillis semblent orienter davantage la réception vers une attention au vivant du lieu, plutôt que sur une réflexion politique plus large sur les enjeux environnementaux.

L'infexion apportée par ce manque nous a conduite vers un autre modèle d'action : celui d'une sensibilisation culturelle progressive, que nous avons esquissée avec la notion de *mosaïque verte du paysage culturel*. Ce modèle privilégie la cohabitation de plusieurs registres qui envisagent la sensibilisation comme un processus de percolation par la multiplication des récits, actions, messages qui tendent vers la normalisation de la sensibilité écologique, l'objectif étant de faire en sorte que cette sensibilité devienne un référent partagé. Ainsi, construire une mosaïque de « taches » s'envisage comme la composition d'un tableau fait de couleurs, de textures, de perspectives diverses et variées, jamais achevé, jamais figé, toujours en devenir, laissant néanmoins en toile de fond une éthique de l'attention envers humains et non humains.

Ce constat réflexif ouvre une autre interrogation, liée à la manière d'occuper le paysage médiatique et culturel avec des questions fondamentales. Comment parvenir à créer une mosaïque qui rende visible les sujets et enjeux essentiels à notre société ? Dans notre cas, il s'agissait de l'écologie, c'est en ce sens que nous parlons de « mosaïque verte ». Mais cette dynamique peut concerner n'importe quel sujet de société qui favorise un rapport plus éthique entre les êtres et davantage de justice et d'équité. En donnant les moyens à chacun d'accéder à ces sujets, nous semons une graine d'intérêt pour le savoir et la connaissance, et donc, potentiellement, pour une forme d'autonomie. Si nous sommes mieux informés, on peut mieux se situer et s'engager dans l'espace public et politique.

L'art a, en définitive, les moyens de susciter un intérêt pour les enjeux environnementaux. Pourrait-il aussi y sensibiliser ? C'est encore une autre question qui dépend de ce que l'on entend exactement par « sensibilisation » ; c'est donc une interrogation philosophique qui s'ouvre.

Selon cette définition, la sensibilisation « vise non seulement la prise de conscience de la problématique par tout un chacun mais également un changement durable de comportement. Elle peut également mener à une plus grande participation citoyenne. »<sup>1</sup> Mais comment garantir une prise de conscience effective et une transformation des comportements ? Même dans une campagne participative très aboutie, cela paraît difficilement mesurable.

---

<sup>1</sup> Be WaPP, « Sensibilisation - be WAPP », *Be WaPP*, 14 mars 2023. Consulté le 15 mai 2025.  
<https://www.bewapp.be/sensibilisation/>

Une réponse partielle peut être éclairée par la pensée de Lévinas et par ses concepts de *responsabilité* et d'*altérité*. En effet, la mosaïque verte a pour ambition de donner un « *visage* » à la nature, de la rendre perceptible et de lui reconnaître une existence dans la différence. En ce sens, elle en appelle à notre responsabilisation envers elle.

Pour Lévinas « *Autrui* » est source d'une « exigence morale », celle du respect : « le respect que je dois à autrui [...] s'inscrit dans la juste distance qui m'en sépare. Ce n'est ni le *On* de l'indifférence, ni le *Nous* de l'amour qui caractérise la relation à autrui. Mais c'est le *Tu* qui me requiert et qui exige que je réponde ».<sup>1</sup> ; Ainsi, *Autrui* selon Lévinas « porte le commandement de l'interdiction de la violence [...] *Autrui* est, avant tout, celui qui fait naître en moi l'exigence éthique »<sup>2</sup>.

Cette altérité se manifeste à travers le concept de *visage*. C'est lui qui nous confronte à une responsabilité morale, engageant, en même temps, une responsabilité envers nous-mêmes<sup>3</sup>. En ce sens, construire une mosaïque verte, c'est donner un visage symbolique à la nature à une époque qui nous en éloigne de plus en plus. Corinne Pelluchon<sup>4</sup> explique ainsi que le visage définit l'existence d'autrui<sup>5</sup> (humain pour Lévinas, non-humain en ce qui nous concerne). Elle précise que la relation éthique émerge lorsque l'on voit surgir cette autre existence : celle-ci nous assigne des limites au bon droit de faire et d'user d'elle comme bon nous semble<sup>6</sup>.

L'autre, fondamentalement différent, n'est pas ce dont nous pouvons disposer pour notre usage et soumettre à nos propres besoins, il engage une responsabilité, la nôtre.

Ainsi, la nature, vue comme *autrui* au sens de Lévinas, permet de nous engager dans un rapport respectueux envers elle. Nous en revenons donc au concept fondateur du projet et à ce que cherchait précisément à provoquer l'exposition : l'empathie, c'est-à-dire « reconnaître autrui non pas comme objet, mais comme un alter égo qui, malgré sa différence, vise le même monde que moi » ; c'est, selon Husserl, « le phénomène décisif [...] duquel une intersubjectivité s'établit »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Hansen-Løve Laurence, *La Philosophie de A à Z*, Paris, France : Hatier, 2011, p.47

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 196

<sup>4</sup> France Culture, « Levinas, quand un visage nous désarme », *France Culture*, 02.03.2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/levinas-quand-un-visage-nous-desarme-6097234>. En ligne, consulté le 15 mai 2025

<sup>5</sup> *Ibid.*, 6'46”

<sup>6</sup> *Ibid.*, 22'00”

<sup>7</sup> Hansen-Løve Laurence, *op. cit.*, p.141

Dès lors, l'art, qu'il s'agisse d'esthétique de la nature, d'esthétique verte ou environnementale, mais aussi la science elle-même, contribuent à construire le visage de la nature et concrétisent son altérité. Ainsi, définir le vivant par l'art ou par les sciences, au-delà d'enrichir notre compréhension et notre savoir, nous renvoie à notre responsabilité éthique envers la nature.

## BIBLIOGRAPHIE :

### PARTIE 1

#### Ouvrages :

BLANC Nathalie, *Vers une Esthétique Environnementale*, Indisciplines, 2008.

<https://doi.org/10.3917/quae.blanc.2008.01>. Fichier PDF téléchargé depuis ResearchGate

FEL Loïc, *L'esthétique Verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Éditions Champ Vallon, 2019

GRANDJEAN Antoine, « Introduction » dans *Critique de la faculté de juger*, Livre I : Analytique du Beau, Première Section : Analytique de la faculté de juger esthétique. Éditions Flammarion, 2008, p. 8. Disponible en ligne : [Numilog](#). Consulté le 16 février 2025.

HANSEN-LØVE Laurence, *La Philosophie de A à Z*, Paris, France : Hatier, 2011, p.157  
<sup>1</sup> Danielle Lories, *op. cit.*, p. 160

LORIES Danielle, « De la Renaissance italienne au XIXe siècle romantique et scientifique : Kant : Le jugement esthétique », dans *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, de Boeck supérieure, 2014<sup>1</sup>, pp. 160-175.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience Esthétique*, Gallimard, coll. « nrf essais », 2015, eBook

SCHAEFFER Jean-Marie, « Objets esthétiques? », *L'Homme*, n° 170, 2004, pp. 25-46.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, PUF, 2000, eBook

#### Articles :

BLANC Nathalie, « 29. Art, Crédit Et Développement Durable », dans *CNRS Éditions e-Books*, 2013, pp. 328-329, <https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.10888>.

BRUNOIS-PASINA Florence « Steven Feld, le bird de l'anthropologie sociale : vers un perspectivisme acoustique ». Dans *J. Larcher & D. Mottier* (Éds.), La recherche comme composition, Les Presses du Réel, La Grande Collection ArTec. ISBN : 978-2-37896-325- 5, 2023 Disponible sur HAL <https://hal.science/hal-03916255>.

Centre National du Livre, « L'art et ses agents, une théorie anthropologique. Alfred Gell : Note de lecture » Les Presses du Réel, 2009,  
[https://www.lespressesdureel.com/DOSSIER\\_PRESSE/1219\\_cnl.pdf](https://www.lespressesdureel.com/DOSSIER_PRESSE/1219_cnl.pdf).

CLAVEL Joanne et FEL Loïc, « les esthétiques de la nature sous l'influence culturelle de l'écologie », *Regard*, 2011, p.3

DUTRIAUX, Léo. et al. « Cognition incarnée : un point de vue sur les représentations spatiales ». *L'Année psychologique*, 2016/3 Vol. 116, 2016. p.419-465. CAIRN.INFO, shs.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2016-3-page-419?lang=fr.

FEL Loïc, « Plastique écologique de l'art contemporain : l'exhibition du végétal », *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, édité par Inès Cazalas et Marik Froidefond, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, <https://doi.org/10.4000/books.pus.3348>

HESS Gérald, « Esthétique environnementale : jalons, enjeux et perspective », *Fabula / Les colloques*, « Dire et faire la "nature" », pp. 2-4. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document10244.php>, article mis en ligne le 25 septembre 2023, consulté le 29 mars 2025

PHILONENKO Alexis, « 8 - Kant : critique de la faculté de juger "Streiten und Disputieren" : l'antinomie du jugement de goût » dans *Le transcendental et la pensée moderne Études d'histoire de la philosophie*, Presses Universitaires de France, 1990, pp.212-235. URL : <https://shs.cairn.info/le-transcendental-et-la-pensee-moderne--9782130425915-page-212?lang=fr>, article mis en ligne le 25 février 2020, consulté le 11 février 2025

SCHAEFFER Jean-Marie, « Esthétique de la nature ou esthétique environnementale ? », *Nouvelle Revue D'esthétique*, vol. n° 22, n° 2, 2019, p. 59

SCHMITZ Serge, « Introduction aux paysages ordinaires », dans *Colloque CPDT 2004*. CPDT, Namur, Belgium, 2005  
<http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/2988/1/Microsoft%20Word%20-%20Paysages%20Ordinaires.pdf>.

SERVAIS Christine, L'"efficacité paradoxale" de la médiation esthétique et le rôle du conflit, dans C. Camart, F. Mairesse, C. Prévost-Thomas, ... P. Vessely (Eds.), *Les mondes de la médiation culturelle. Vol. 1, Approches de la médiation*, pp. 185-200, Paris, France : L'Harmattan, 2015, p.193

SUEUR Jérôme, *L'éco-acoustique, écouter la nature pour mieux la préserver*, L'Institut de Systématique, Évolution, Biodiversité UMR 7205. 14 février 2020. Consulté le 2 mars 2025. <https://isyeb.mnhn.fr/fr/actualites/leco-acoustique-ecouter-la-nature-pour-mieux-la-preserver-6377>

VERMERSCH Dominique, « De l'objectivation scientifique à la recherche finalisée : quels enjeux éthiques ? ». *Natures Sciences Sociétés*, 16(2), 2008, p. 159. Consulté le 24 février 2022. <https://shs.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2008-2-page-159?lang=fr>.

### Sites web :

Art, Ecology, Community | The 3 Rivers 2nd Nature Project, (s. d.) Consulté le 8 mars 2025. <https://3r2n.collinsandgoto.com/>.

Autonomes | Marseille Infos, « La Guerre D'Algérie et les Politiques Urbaines (2/3) ». *Marseille Infos Autonomes*, 18 mai 2023. Consulté le 12 février 2025. <https://mars-infos.org/l-empreinte-de-la-guerre-d-algerie-5359>

Buster Simpson, *Anthropocene Migration Stage*, (s. d.). Consulté le 15 février 2025. <http://www.bustersimpson.net/anthropocenebeach/>.

Environmental Art — Barbara Hashimoto, (s. d.), consulté le 8 mars 2025. <https://barbarahashimoto.com/portfolio-1/environmental-art>.

Fabien Le Dû, « À Marseille, les Habitants du Petit Séminaire Veulent Voir L'avenir En Vert ». *Ici, le Média de la Vie Locale*, 12 janvier 2025. Consulté le 12 février 2025.

<https://www.francebleu.fr/infos/societe/a-marseille-les-habitants-du-petit-seminaire-13e-veulent-voir-l-avenir-en-vert-2848936>.

Herman Prigann, *Rheinelbe Sculpture Woods*, 13 janvier 2021. Consulté le 15 février 2025.  
<https://hermanprigann.com/rheinelbe-sculpture-woods/>.

Jocelyn Bodiguel, *Objectif 11 : Faire En Sorte Que les Villes et les Établissements Humains Soient Ouverts À Tous, Sûrs, Résilients et Durables*, Développement Durable, 26 janvier 2024. Consulté le 9 mars 2025. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/fr/cities/>.

Lacyme – LacYme Laboratoire citoyen de mobilisation autour de l’écologie, (s.d.). Consulté le 29 mars 2025 <https://lacyme.org/>.

Les Amis de la Terre, *Monoculture D’arbres et Publicité : Assez !*, (s.d.), consulté le 8 mars 2025 <https://www.amisdelaterre.org/actu-groupe-local/monoculture-d-arbres-et-publicite/>.

Manon Jaouen, *RÉSIDENCES ARTISTIQUES : RECHERCHES-CRÉATIONS DE TRANSFORMATIVE TERRITORIES*. COAL. 18 février 2025. Consulté le 8 mars 2025. [https://projetcoal.org/grands-projets/transformative\\_territories/residences-artistiques-recherches-creations-de-transformative-territories/](https://projetcoal.org/grands-projets/transformative_territories/residences-artistiques-recherches-creations-de-transformative-territories/).

Mel Chin, *Revival Field* (s. d.). Consulté le 15 février 2025.  
<https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>.

Musée Gassendi, *Herman de Vries, le sanctuaire de la nature et son bois sacré*, 2017. Consulté le 15 février 2025. <https://www.musee-gassendi.org/fr/accueil/art-contemporain-nature-pays-dignois/les-oeuvres/herman-de-vries-le-sanctuaire-de-la-nature-et-son-bois-sacre/>

Portail Wallonie, *22 Projets Pour Renforcer la Végétalisation et le Maillage Écologique*, 7 juillet 2023. Consulté le 8 mars 2025 <https://www.wallonie.be/fr/actualites/22-projets-pour-renforcer-la-vegetalisation-et-le-maillage-ecologique>.

Robin Bodéüs | Instagram : [@robinbodeus], 2021. Consulté le 8 mars 2025  
<https://www.instagram.com/robinbodeus/?hl=fr>.

Trumpetto, *Bovenloop / 2003-2011 | JEROEN VAN WESTEN*, 31 octobre 2024. Consulté le 15 février 2025. <https://jeroenvanwesten.nl/2020/02/04/bovenloop/>.

Wikipédia, *Catégorie : Discipline Écologique*, (s. d.). Consulté le 3 mars 2025.  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Discipline\\_%C3%A9cologique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Discipline_%C3%A9cologique).

## PARTIE 2

### Ouvrages :

AÏT EL HADJ Smail et BÉLISLE Claire, *Vulgariser : un défi ou un mythe ? La communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Lyon, Chronique sociale, 1985

HANSEN-LØVE Laurence, *La Philosophie de A à Z*, Paris, France : Hatier, 2011, p.380

### Articles :

BELAËN Florence, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? » dans Culture et Musées n°5, 2005, Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition (sous la direction de Serge Chaumier), p. 97

BÉLISLE Bernard, « Publiciser la science ! Pour quoi faire ? », dans Isabelle PAILLIART, *La Publicisation de la science. Exposer, communiquer, débattre, publier, vulgariser*. Hommage à Jean Caune, Grenoble, PUG, 2005

SCHIELE Bernard, « Les enjeux cachés de la vulgarisation scientifique », dans *Communication Information*, volume 5 n°2-3, hiver/été 1983. Il était une fois la théorie. pp. 156-185

## PARTIE 3

### Ouvrages :

BLANC Nathalie, *Vers une Esthétique Environnementale*, Indisciplines, 2008.<https://doi.org/10.3917/quae.blanc.2008.01>. Fichier PDF téléchargé depuis ResearchGate

DAVALLON Jean, DAVALLON Gérald et SCHIELE Bernard, *L'environnement entre au musée*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992

HANSEN-LØVE Laurence, *La Philosophie de A à Z*, Paris, France : Hatier, 2011

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience Esthétique*, Gallimard, coll. « nrf essais », 2015, ePub

### Articles :

BORDEAUX Marie-Christine, « Art et science : les médiations de l'artiste et du scientifique », dans : *30es journées internationales sur la communication, l'éducation et la culture scientifiques, techniques et industrielles. Arts, Sciences et Technicité*. 2009

BELAËN Florence, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », *Culture & Musées*, vol. 5, n° 1, 2005

MARTEN Gerald, MARTEN Steve et MARTEN Amanda, « Points de bascule environnementaux : Les stratégies écologistes vue sous un nouvel angle », *L'état de la planète Magazine* n°24, novembre-décembre 2005, En ligne :

<https://www.ecotippingpoints.org/resources/download-pdf/publication-world-watch-magazine-french.pdf>.

SCIEUR Philippe et VANNESTE Damien, « La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique », *Repères*, 2015, vol. 6, p.15

**Sites web :**

Be WaPP, « Sensibilisation - be WAPP » , *Be WaPP*, 14 mars 2023. Consulté le 15 mai 2025.  
<https://www.bewapp.be/sensibilisation/>.

France Culture, « Définir le vivant », *France Culture*, 04 avril 2022. Consulté le 15 mai 2025.  
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/definir-le-vivant-5543758>.

France Culture, « Levinas, quand un visage nous désarme », *France Culture*, 2 mars 2020.  
Consulté le 15 mai 2025. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/levinas-quand-un-visage-nous-desarme-6097234>.

« La Motte - Phénomène minéral et végétal - Johann Le Guillerm », *Johann le Guillerm*, 13 novembre 2024. Consulté le 10 mai 2025. [La Motte | Johann Le Guillerm](#).

TEDx, *The tipping point I got wrong | Malcolm Gladwell TED* Vidéo, YouTube, 30 octobre 2024. Consulté le 12 mai 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=RmXrwKydM9k>.

**Annexe :**

NASELLO Cathy, « Livret d'exposition Vivants », 2025

## **ANNEXES 1**

Ce document annexe est présenté de manière à refléter au mieux le parcours de l'exposition et à en faciliter la compréhension. Il est structuré selon les sections suivantes :

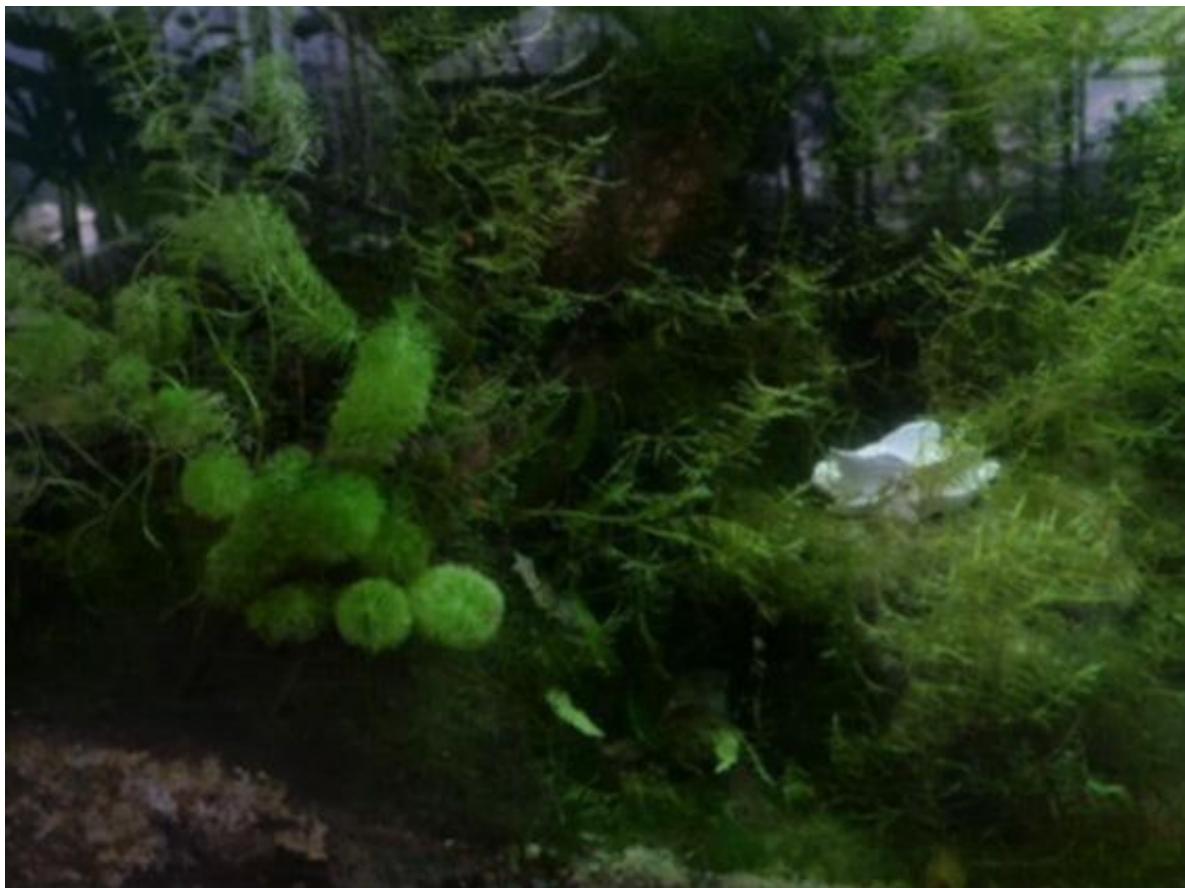
1. **Une vidéo en accéléré** présentant l'ensemble du parcours sur le lien suivant (de préférence à regarder sur smartphone en raison du format) :  
[https://www.youtube.com/watch?v=2EC\\_slqLlyA](https://www.youtube.com/watch?v=2EC_slqLlyA)
2. **Les œuvres des artistes** présentées par espace (entrée), puis par serre pp.106-146
3. **Les textes de la démarche et la définition du vivant des artistes** pp.147-156
4. **Les panneaux didactiques** – capture écran des PDF pp.157-165
5. **Les panneaux didactiques *in situ*** p.166
6. **Les dispositifs ludiques de médiation *in situ*** p.167
7. **Exemple des divers dispositifs textuels dont :** p.168

Exemple de balises, exemple du cadre de la démarche telle qu'il se présente dans les serres, textes encollés réalisés pour illustrer certaines œuvres, exemples de cartels (noms, dimensions matériau de l'œuvre)

**Note : Le livret d'exposition** (version PDF) se trouve dans une seconde annexe distincte (Annexe 2)

## ENTRÉE (AQUARIUM)

Karine Assima *Polypores*



## ENTRÉE (À L'EXTÉRIEUR DES SERRES + SALLE DE PROJECTION (VERNISSAGE))

Robin Bodéus *Culture B - Bird Gallery*







## SERRE TEMPÉRÉE

Christophe Bustin (*Roche 01 ; Roche 02 ; Roche 03 ; Roche 04*)



**Karine Assima *Polypores***



**Florian Zanatta Micro-paysages - Exploration urbaine à la découverte des mousses bryophytes**





## F.I.S (figurines – Sans-titre)



## SERRE MÉDITERRANÉENNE

Tart sans-titre(s)









**Robin Bodéus *Vivants***

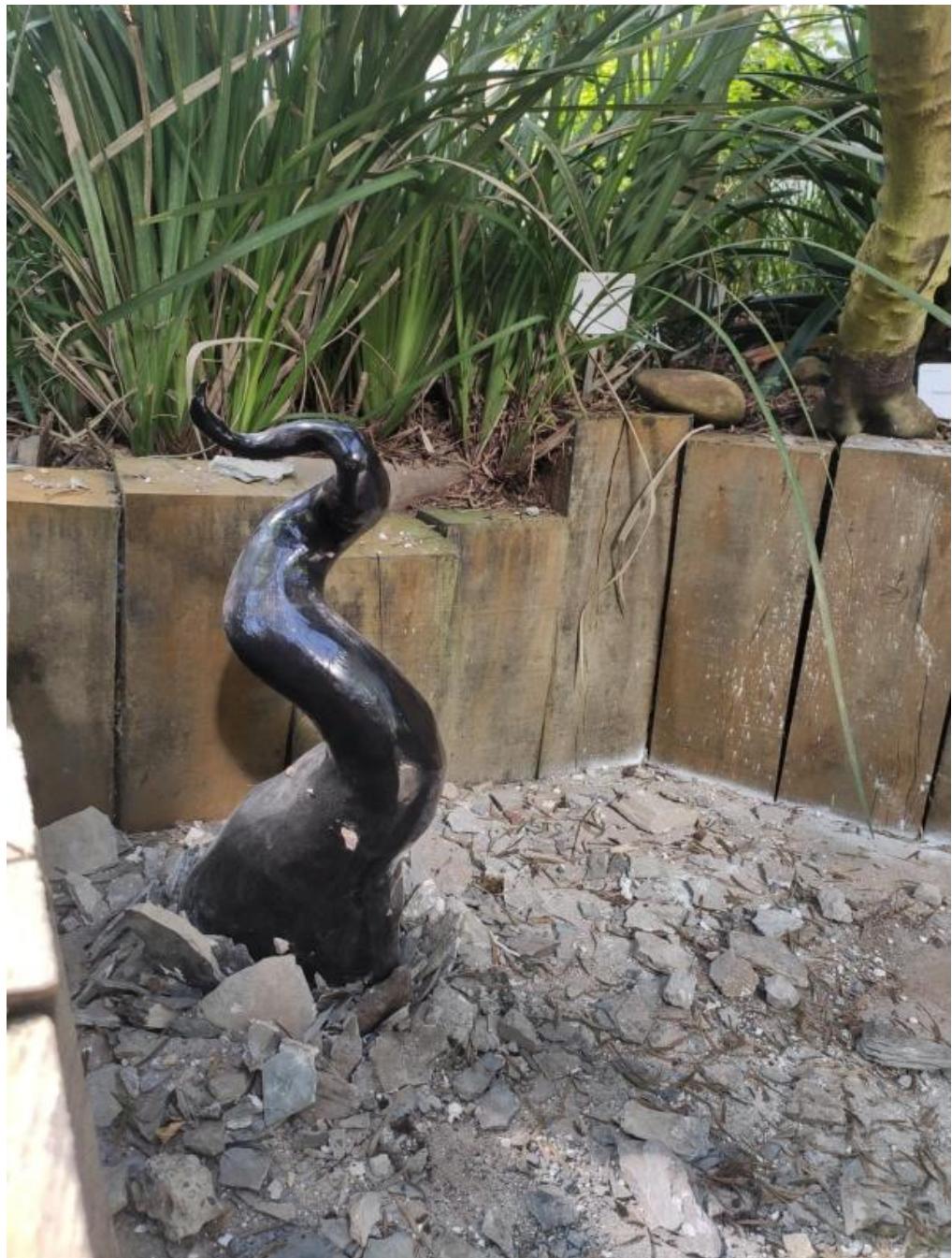






**Robin Bodéüs *Morphose***





## Jen Berger *Flore*

« J'ai eu envie de briser mes propres règles, casser mes codes, y aller à l'intuition et surtout, avec le cœur.

[...] Un nouveau processus complètement hasardeux dans lequel j'ai tout de même essayé de mettre de l'ordre. Car c'est ça pour moi, le vivant. Une explosion de couleurs. De la beauté dans le chaos. De la vie qui bouillonne. Et me connecter à ma créativité pour en faire une représentation ».

Jen Berger



## Julie Pittoors *In memoriam*

### *In memoriam*

« Tout à coup un cri résonna comme une réminiscence. Mince alors, on aurait dit un Vanneau. Ça fait longtemps que je ne l'entends plus, on ne l'entendra bientôt plus jamais. La simplification des écosystèmes, des paysages, des biotopes aura eu raison de toi. Ces milieux, drainés des leurs substances, perdent en couleurs, en structures, bientôt il ne restera plus que des lignes droites et des sillons creux, vide de vies, des saignées bien orchestrées. Qui alors se souviendra encore du chant de la campagne ? »

Julie Pittoors



## Julie Pittoors *Le Duc est un roi*

### ***Le Duc est un roi***

« Parmi le vivant, certaines espèces marquent davantage nos esprits. Ces ambassadeurs du vivant sont souvent les espèces au sommet de la chaîne alimentaire et symbolisent régulièrement une force à l'état brut. Le vivant n'est cependant pas toujours lié à un rapport de force et les espèces font souvent appel à d'autres stratégies pour survivre. ».

Julie ~~Pittoors~~



## Julie Pittoors *Chaine alimentaire*

### ***Chaine alimentaire***

« Les interactions du vivant se conçoivent souvent en termes linéaires entre proies et prédateurs. La complexité des interactions du vivant ne se limite cependant pas aux seules chaînes alimentaires mais se décline en toutes sortes d'interactions. Ainsi la coopération et les symbioses sont incontournables parmi le vivant, comme la symbiose qui existe entre ces fourmis coupe-feuille et leurs champignons. ».

Julie ~~Pittoors~~



## **Julie Pittoors *Le Carnaval des Amphibiens***

### ***Le Carnaval des Amphibiens***

« Quel meilleur exemple pour célébrer la diversité du vivant que cette Dendrobate fraise du Costa Rica ? En effet, les amphibiens, en particulier les Dendrobates, exposent avec brio à poids ou à rayures, en doré ou en déclinaison des primaires, la palette de la garde-robe du vivant. Alors Mr Prince Carnaval, pas de baiser ce soir, vous êtes finalement plus beau en Crapaud ! ».

Julie Pittoors



Jen Berger *Elie*



Jen Berger *L'enfant*

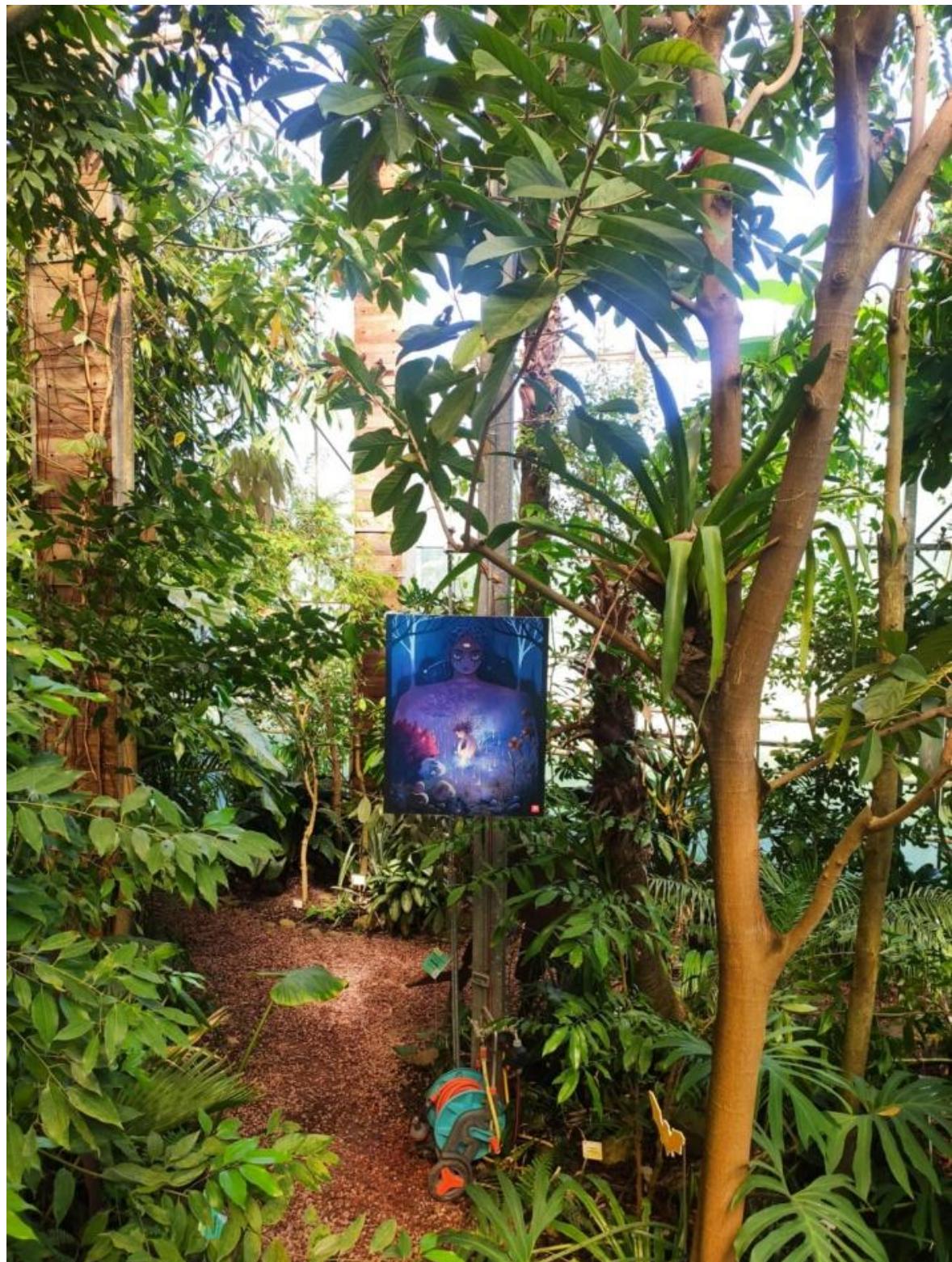


## SERRE TROPICALE

Jen Berger *Oxygène*



**Jen Berger *La Source***



Jen Berger *L'île*



**Karine Assima *Polypores***



**F.I.S figurine – sans-titre(s)**



## Véronique Roland *Lignée*

### ***Lignée***

« La sculpture "Lignée" est composée de deux éléments qui s'entrelacent et se tordent, symbolisant la quête de force et d'émergence. Elle évoque le parcours d'un végétal qui, avec détermination, perce le sol pour atteindre la lumière. Cette métaphore de la croissance et de la recherche de vitalité est accentuée par l'idée que l'une des sculptures semble protéger et guider l'autre, créant ainsi un dialogue entre les deux formes. L'intention de l'œuvre est de célébrer la résilience et la connexion entre les êtres, tout en soulignant l'importance de l'énergie que l'on puise dans notre environnement, que ce soit à travers la terre ou le soleil. C'est une invitation à réfléchir sur notre propre cheminement et sur les forces qui nous animent ».



## Louanne Deltenre *Inspirer/Expirer*

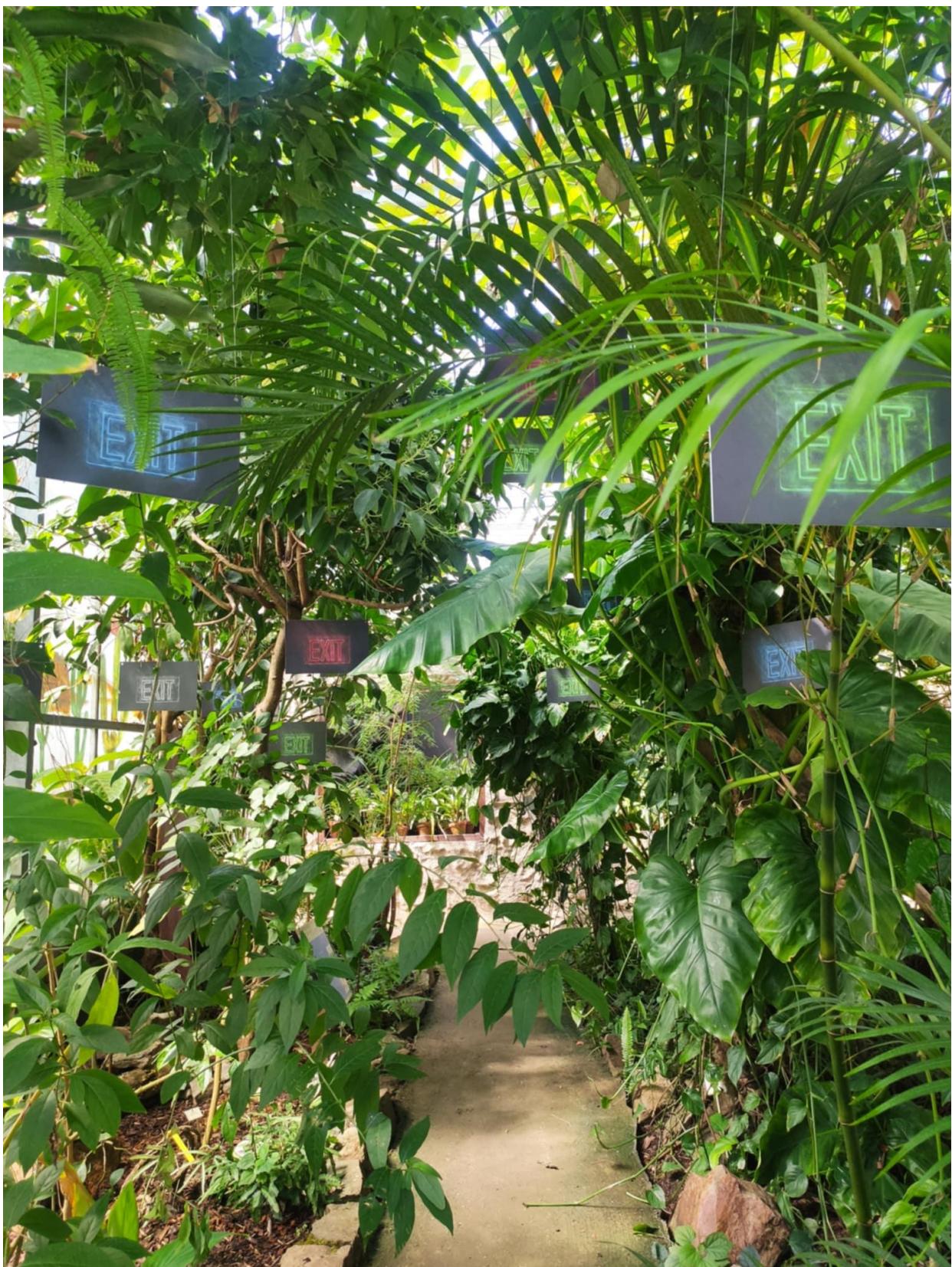
### ***Inspirer / Expirer***

« "Inspirer / Expirer" représente une matrice vivante, symbolisée par une peau fragile, inspirant et expirant. L'œuvre explore la relation entre l'objet et son environnement, définissant son existence par son interaction avec celui-ci en se déclarant vivant suite à l'expulsion d'un cri. La création évoque la respiration, un processus de réception et de libération, et la violence inhérente à insuffler la vie, présente dans la création et la disparition des vivants. Elle utilise le cri pour représenter la continuité des "lignes chantantes" symbolisant des possibilités, et le son comme une manifestation du possible du vivant, exprimant l'existence et la souffrance. Je suis là, je suis vivant, je suis et par le cri je prends forme. ».

Louanne Deltenre



**Robin Bodéüs EXIT**



## SERRE DESERTIQUE

Julie Pittoors *Black on trash*

### ***Black on trash***

« Brutal contraste que la mort, les déchets, l'inerte cerclés de vie bouillonnante.

Mais pas n'importe quels vivants, ils sont diversifiés, ils portent le noir en manteau. Les risques sont grands à rôder près de la mort et surtout ces enfers des hommes, qui n'ont rien de naturel. Pour le règne des blacks, la partie était perdue d'avance. La tricherie des hommes, la rupture de l'équilibre et cet escroc nommé Diclofenac aura eu raison de la balance séculaire pourtant bien rodée entre la vie et la mort.

Adieu les blacks, mais n'ayez crainte, cet équilibre rompu provoquera la perte de l'agresseur. Cela a déjà commencé... »

Julie Pittoors



## Julie Pittoors *Vigie Nature*

### **Vigie Nature**

« Parmi le monde vivant, la coopération entre individus est un mode opératoire très fréquent. Chez ces Vigognes des plateaux andains, le rôle de guetteur à Puma est pris à tour de rôle par certains individus pendant que le reste du groupe mange en confiance. La cohésion du groupe et la coopération permet la survie, ou en tout cas, permet de l'améliorer. Ce mode opératoire n'est pas que l'apanage des proies puisque certains des plus gros prédateurs fonctionnent également par coopération (Lions, Loups, Orques, ...). Vigie nature est par ailleurs le nom d'un programme de sciences participatives, ainsi les observations collectives et le partage des informations permettent une meilleure compréhension de la vie qui nous entoure ».

Julie Pittoors



## Julie Pittoors *Rose des Salars*

### **Rose des Salars**

« Le désert d'Atacama chilien ou l'Altiplano bolivien, quels êtres pourraient défier de telles conditions extrêmes à plus de 4000 m d'altitude dans un environnement où le minéral semble l'emporter ? Et pourtant, quel spectacle est plus vivant que le ballet des Flamands dans le Salar... ».

Julie Pittoors



## Julie Pittoors *Forêt magique*

### ***Forêt magique***

« On appréhende régulièrement le vivant au travers de nos sens et à notre échelle d'humain. Le vivant occupe pourtant le moindre espace et il suffit de changer d'échelle pour qu'un monde nouveau s'offre à nous. Peu habitué au monde du microscopique celui-ci regorge cependant d'ambiance fantasmagorique. Ce Collembole nous invite pour une visite de sa forêt magique, à travers Mousses et Myxomycètes ! ».

Julie Pittoors



## Véronique Roland *Equilibre*

### ***Equilibre***

« "Equilibre" se présente comme une ode à la beauté délicate et à la puissance insoupçonnée de la nature. Comme un bourgeon en plein débourrement, elle saisit l'instant précieux où la fragilité apparente rencontre une force intérieure. Cette œuvre est un hommage à la capacité de la nature de s'adapter et à se renouveler, tout en nous incitant à trouver notre propre équilibre aux défis de notre existence. "Equilibre" est une célébration de la vie dans toutes ses nuances, un rappel que dans toute fragilité se trouve aussi une force infinie. ».

Véronique Roland



## Véronique Roland *Nuance de l'Aube*

### ***Nuances de l'aube***

« Dans un monde en perpétuel évolution, la sculpture "Nuances de l'aube" se dresse comme un hommage à la beauté éphémère des premiers instants d'un jour nouveau. Elle incarne la magie de l'aube, ce moment fugace où la nuit cède lentement sa place à la lumière. L'intention de l'œuvre est de capturer cette magie matinale, en déclinant les différentes nuances de lumières qui se manifestent à l'aube. Chaque couleur représente une facette de la vie, soulignant l'importance de la lumière non seulement comme élément physique, mais aussi comme métaphore de la vitalité et de la renaissance. Elle invite le spectateur à contempler la beauté éphémère de ces moments précieux. C'est une ode à la vie et à la nature, qui nous rappelle que chaque jour est une nouvelle opportunité. ».

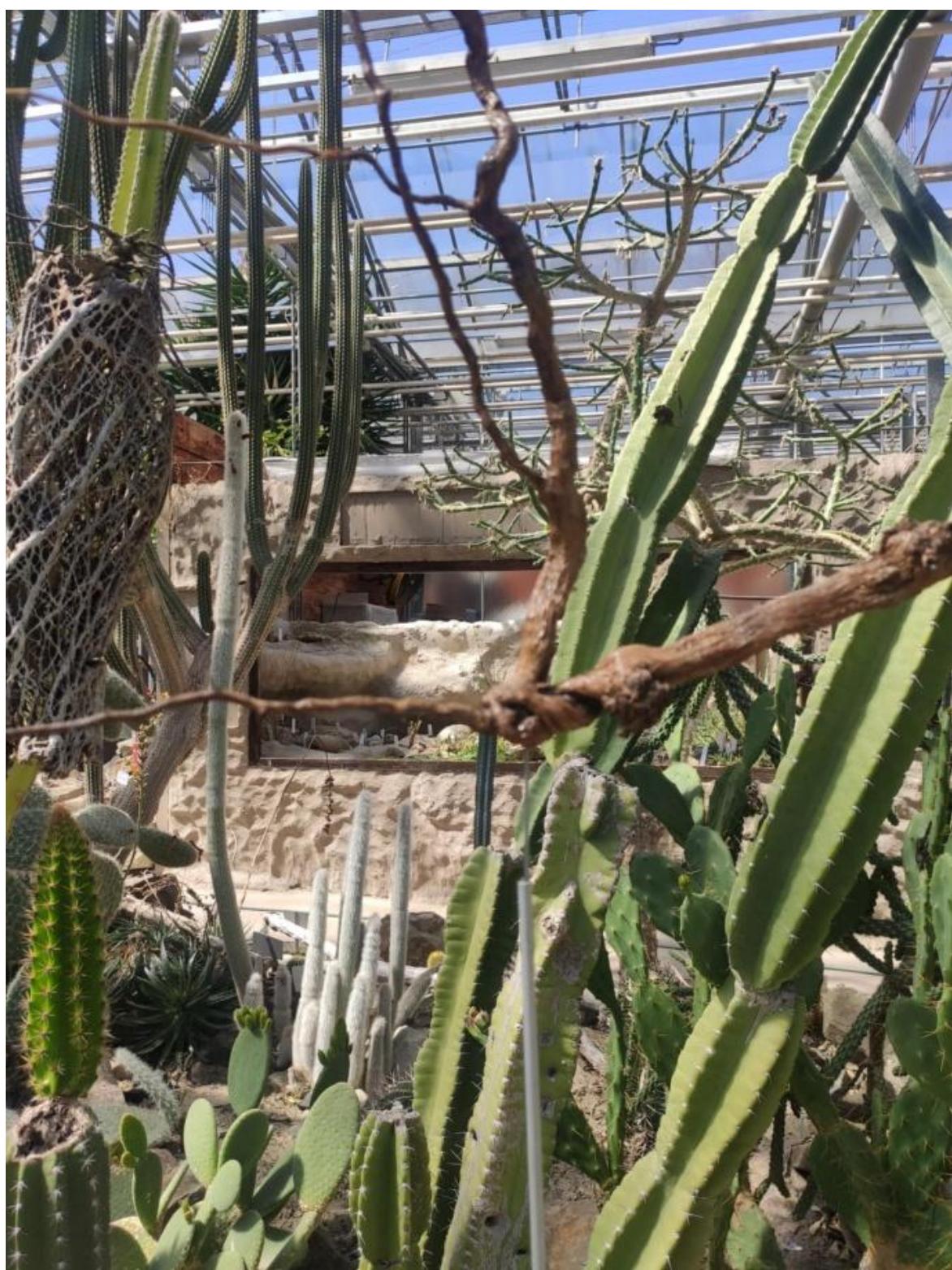
Véronique Roland



**Dominique Coutelle *Le Roi et La Reine V***



Frank Pittoors *Les Esprit de la forêt*









## DÉMARCHE DES ARTISTES (CADRES TEXTUELS DANS L'EXPOSITION) (Cf. p.170)

### KARINE ASSIMA

Mon travail explore les questions liées au corps, l'expérience du temps qui passe et ses empreintes physiques. Je m'interroge sur la relation complexe que nous entretenons avec notre corps, et la manière dont nous l'appréhendons particulièrement lorsqu'il change, souffre, vieillit ou se dégrade.

Je travaille également sur notre environnement et sur ce qui fait frontière : notre peau qui symbolise les dualités de la vie : sa souplesse et sa régénération d'un côté, sa fragilité et sa vulnérabilité de l'autre. Certaines de mes installations sont éphémères et l'impact du vent, de la pluie et de la moisissure font partie du processus.

J'aime travailler sur la confusion entre le vivant et le non-vivant, l'humain et l'animal, l'humain et le végétal. Mon intention n'est pas tant d'identifier des formes que de provoquer une réaction émotionnelle et sensorielle.

Le vivant se manifeste à travers les différentes formes qui nous entourent et auxquelles nous appartenons, tissant des liens entre le végétal, l'animal et l'humain. Il peut se distinguer par sa capacité à croître, à se reproduire et à s'adapter à son environnement, des caractéristiques qui le différencient du non-vivant.

Dans ma pratique, j'explore les interconnexions entre les différentes formes de vivants, cherchant à questionner la perception que nous avons de ces différentes formes de vie, mais aussi de la ligne ténue entre le vivant et le non-vivant.

En effet, le vivant se définit aussi par sa finitude, par le fait qu'il peut mourir. À travers mes installations comme *Cocon* (2023) ou plus récemment en associant des morceaux de corps humain (oreilles, langues) et des polypores, je cherche à créer une réflexion qui nous invite à penser que, dans sa résilience, la nature, finalement, nous survivra.

### **JEN BERGER**

*Pour travailler sur l'exposition Vivants, j'ai décidé de briser mes règles et mes codes de création habituels, de laisser mon instinct et mon intuition guider mon processus, afin de mieux me relier au thème.*

*Là où d'habitude, je prépare mes illustrations avec une approche très structurée, j'ai ici dessiné de manière spontanée des plantes, des fleurs, des personnages et des symboles, mêlant aquarelles, crayons, pastels et gouaches.*

*Mon intention était de travailler de manière plus libre, de laisser s'exprimer ce qui devait s'exprimer le jour où je peignais afin de me connecter et de laisser jaillir ce qu'il y a de plus vivant en moi.*

Pour moi, le vivant, c'est cette vague continue dans laquelle nous nous trouvons, tantôt douce, tantôt impétueuse, qui nous berce et nous emporte dans son mouvement d'impermanence. C'est la beauté qui naît du chaos qui s'organise, de l'imprévisible, des organismes qui naissent et meurent dans un cycle infini.

C'est la force créatrice qui anime les êtres et les relie les uns aux autres dans une danse tumultueuse qui porte en elle une harmonie inébranlable.

### **ROBIN BODEÜS**

Dans mes dessins, j'essaie de capturer l'essence d'un processus organique en perpétuelle évolution. L'immobilité de l'œuvre devient un moyen de figer un instant d'une transformation en cours, une réflexion sur le mouvement incessant du vivant.

L'idée est de représenter des formes hybrides, constituées d'éléments organiques en mutation. Racines, champignons, peau, insectes, plantes, virus, ... ces éléments coexistent dans un monde d'interactions invisibles, reflétant un cycle perpétuel de naissance et de déclin.

À travers cette exploration visuelle, je tente de rendre visible l'invisible : ce qui évolue à une échelle qui nous échappe. Mes dessins sont une invitation à observer la beauté du vivant dans sa complexité et sa fragilité, en mettant en lumière les mutations constantes qui façonnent notre monde, même quand elles semblent imperceptibles.

Ce qui est vivant ne se contente pas de s'exprimer à travers les formes perceptibles ; il se dissimule dans les interstices de la perception, se manifestant dans les détails infimes, dans ces zones subtiles de contact. Il n'est jamais figé, car il est un flux dynamique en constante réorganisation ; un processus éternel et sans fin, traversé par l'indicible et l'inexprimable.

### **CHRISTOPHE BUSTIN**

L'idée c'est de réaliser des tirages avec comme images, des milieux considérés comme des milieux stériles ou inertes pour la vie [...] des roches, des carrières, des troncs d'arbre complètement morts. [...] ces lieux sont en réalité un foyer pour de nombreuses sources de vie". Les roches et les végétaux sont les sujets qui m'attirent le plus. [...] ils sont façonnés avec tant de formes et de textures qu'ils éveillent en moi beaucoup d'intérêt et de fascination.

Je réalise mes images pour le geste de création en lui-même. Il y a l'envie d'aboutir à une image esthétique. Mais cette envie de toucher l'eau, le papier, le pinceau tout en créant des images qui me plaisent est pour moi le but premier de la création d'images.

Sous cette apparence immobilité se cache un monde vivant, insoupçonné et fascinant. Les roches sont les témoins silencieux de milliards d'années d'histoire géologique et biologique. Dans les fissures des roches, dans leurs pores microscopiques, une myriade d'organismes prospère. Des bactéries extrémophiles aux champignons résistants, en passant par les algues et les lichens, la pierre est un refuge, un terrain d'expérimentation pour le vivant. Ces êtres développent des capacités extraordinaires pour survivre dans des environnements hostiles.

Ainsi, les roches ne sont pas si inertes qu'elles en ont l'air. Tantôt sous des formes chaotiques, tantôt sous des formes extrêmement structurées, elles abritent en leur sein une vie discrète mais persistante. Dans le silence minéral se cachent des organismes invisibles à l'œil nu, mais essentiels à la compréhension des liens profonds entre le monde abiotique et le monde vivant.

### **DOMINIQUE COUTELLE**

*"Presque tous les jardins, qu'ils soient publics ou résidentiels, ont une structure, une organisation qui semble faire converger les éléments qui les composent vers des espaces intacts, préservés pour y accueillir une œuvre d'art. Une œuvre sculpturale, point de focus dans un aménagement paysager, propose une lecture différente du milieu végétal d'où résulte une participation plus intime de la part des occupants d'un lieu, une confrontation au rôle particulier et à la dimension spirituelle d'une œuvre d'art intégrée à la nature."*

Milan Havlin, Architecte paysagiste canadien

Il serait bien difficile de donner une réponse alors que, depuis des siècles et des siècles, la réflexion philosophique et la pensée scientifique n'ont cessé d'évoluer à ce sujet et ne sont jamais arrivées à se mettre d'accord.

Alors pour me sortir d'une pirouette de la complexité de cette question, je dirai que pour moi, le vivant c'est tout ce qui peut mettre nos sens en éveil, ce qui peut engendrer chez nous une émotion, une curiosité, qui peut réjouir notre esprit et mettre en éveil notre sensibilité

### **LOUANNE DELTENRE**

Louanne se consacre à une pratique de recherche axée vers une hyperbole des aspirations humaines à la lutte contre la mort dans une proposition d'installations mêlant dispositifs technologiques et réalités imaginaires. Reliant leurs destins fictionnels dans un anti-rationalisme symbolique et chimérique.

Son sujet incite à remettre en lumière la profonde étrangeté dans l'homme vis-à-vis de sa relation concrète aux technologies.

Sans prétention et d'un point de vue métaphysique, un vivant est un corps émergent. Il est émergent d'une structure ou sa donnée, ce qu'il représente dans sa zone située, est une interruption d'un flux. Ce qui est émergent est toujours une exception à la règle.

C'est l'instant où ce qui est invisible devient un fait tangible.

Un vivant est un.e inter-médiateur, une forme qui distord les éléments qu'il transporte. Ce qu'il transporte naît dans le rien ou plutôt dans le "déjà là".

## F.I.S

Nous avons une démarche invasive axée vers le parasitisme architectural.

Notre intention, bien qu'étant constitués de crasses et de plastique, est de ne laisser de traces que sur vos rétines et imaginations !

Politiquement indépendants, nos mercenaires sont solidaires des tartes à la crème bien placées ! Accueillez-nous ou bien ne nous accueillez pas, nous sommes déjà chez vous et dans vos toilettes préférées.

Nous sommes apparus le 16 mai 1316 en Principauté de Liège et donc nous avons une bonne expérience du vivant visible et invisible ! Faisant partie du plancton aérien mondial, nous avons modifié notre apparence pour nous adapter à votre milieu.

Nos costumes sont en constante évolution, car ils accueillent la moisissure qui nous habille. Le vivant étant notre quotidien (même si nous n'en laissons rien paraître par notre aspect) ... nous fréquentons toutefois : l'infiniment petit... celui que peu de monde vivant aperçoit et explore.

## **FRANK PITTOORS**

Mes œuvres peuvent être considérées comme une série venant illustrer une même démarche. Les diverses œuvres présentées consistent en des parties de bois - branches, racines, tiges - « morts », mises en exergue.

Aucune intervention de ma part n'est effectuée sur ces objets, mis à part, quelques fois, l'application de vernis ou de cire.

Le but étant de mettre en valeur des structures, des formes créées par la nature et auxquelles je prête diverses intentions, réflexions, dépassant les fonctions premières de ces « organes de plantes ».

Les prémisses de cette réflexion m'apparaissent lors de mes balades, lorsque mon regard découvre l'œuvre, en exposition par l'écosystème lui-même et héritée de ce dernier.

"Rien ne naît, ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent puis se séparent à nouveau".

Cette maxime d'Anaxagore, philosophe grec, en a inspiré une autre, bien plus tard, celle d'Antoine Lavoisier, philosophe et chimiste français du 18e siècle, qui dans sa loi de la conservation de la matière écrivit : "rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme".

Ces deux phrases expriment, à mon sens, ce qu'est l'essence du Vivant : de l'énergie. De l'énergie qui habite, un temps, un être et qui se transmet, progressivement, à la mort de celui-ci.

Un être mort est la continuité d'un être vivant. C'est un état temporaire, non figé, par lequel cet être transfuse à d'autres composantes de la biosphère l'énergie qui l'animait...

## **JULIE PITTOORS**

Mes œuvres sont toujours inspirées de sujets vivants, animaux ou végétaux, souvent observés au cours de mes voyages ou de scènes de vie glanées lors de mon travail sur le terrain. C'est avant tout grâce à l'observation en direct que naît l'inspiration. Le sujet est intégré dans une composition réfléchie, mais où une certaine part d'imprévu lors de la création apparaît.

Mes œuvres ne tentent pas de reproduire le réel en tout point mais essayent plutôt de dégager une ambiance parfois onirique. La beauté du vivant est en tout cas toujours un élément central.

Le vivant... Il pourrait se décrire de manière très simple puisqu'il représente un tout, un cycle, une continuité. [ou] de manière détaillée et plusieurs ouvrages n'y suffiraient pas.

Je vais donc m'en tenir à ce qui me rend vivante, comme l'ambiance d'un soir d'été dans un parc où les cris des martinets se mêlent aux cris des jeux de balles, l'effervescence des matins de printemps en forêt où le chant du petit roi arrive à mes oreilles, la parade des baleines à bosses aux larges des eaux équatoriales, la vue furtive de la puissance du Puma ou encore la beauté du plumage iridescent du Monal de l'Himalaya.

Pour qui sait observer, la beauté du vivant est non seulement un refuge, mais c'est aussi ce sentiment qui nous fait nous sentir entier.

Le vivant, c'est moi, c'est nous, c'est l'ensemble des interactions que chaque forme de vie entretient avec toutes les autres. Le vivant, c'est cette énergie, puissante et impalpable, qui mérite respect, car un équilibre rompu est difficile à retrouver.

## VÉRONIQUE ROLAND

*"Pierre, métal, acier, inox, ... Véronique Roland plonge avec convoitise dans la matière. De ce tête-à-tête dynamique, naît un mouvement qui s'immobilise.*

*La dureté du métal ploie et cède sous les courbes. La ligne, qu'on croyait soumise, se cambre, se tend. Surgit alors un angle inattendu. On suit l'ascension de cette arête... On converse, en son sommet, avec le ciel.*

*On s'arrête sur un reflet... On épouse le paysage alentour, comme une mise en abyme. Un jeu de lumière flatte un vitrail coloré... On est happé par la transparence du verre, par-delà le paysage.*

*À travers ses sculptures transparaissent l'engagement de Véronique Roland avec la matière, sa force intérieure, sa part féminine, comme un écho aux multiples facettes de notre kaléidoscope intérieur. Du monumental de ses œuvres naît un bruissement intime, qui nous susurre une mélodie familière."*

Nathalie REDON

Pour moi, la vie est une véritable source d'inspiration. Chaque détail, de la courbe délicate d'une hanche ou d'un sein, évoque une beauté unique qui mérite d'être célébrée. J'observe aussi la manière dont un végétal se contorsionne pour s'élever vers la lumière, tout en restant solidement ancré au sol. Cette image me rappelle que nous devons puiser notre force dans nos racines tout en aspirant à grandir et à nous épanouir.

La quête d'authenticité devient alors essentielle, car elle nous permet de rester en phase avec nos émotions et nos aspirations. En embrassant notre véritable essence, nous pouvons naviguer à travers les défis de la vie avec grâce et résilience.

## **TART**

Une démarche ou un semblant d'une action artistique, c'est...l'ennui.

Une façon d'abimer la réalité pour la modifier autant que l'impossible et la rendre encore plus inappropriée. Comme envisager un plan B d'une réalité non virtuelle où l'erreur et l'aléatoire font partie d'un processus créatif.

Ensuite, il y a la couleur, comme une flaque frustrée de ne pas parvenir à déborder du support lisse.

Et finalement, il y a un regard précieux... loin de celui des témoins de Jéhovah !"

Dans la famille du vivant il y a différents membres : des grands, des infiniment petits et d'autres à amputer au plus vite (toujours sectionner le bras droit !)

Certaines branches du vivant seront incapables de trouver un sponsor artistique (la honte !).

Quelques espèces du vivant sont tellement bêtes qu'on n'a pas encore trouvé de nom latin pour décrire les idioties qu'elles parthénogénèsent.

Vivre en tant que tardigrade avec les mousses et les myxomycètes plutôt que sur la riviera de l'Arizona avec des bébés nazi s.p ...bientôt il faudra choisir.

## **FLORIAN ZANATTA**

Chercheur spécialisé en biologie et écologie avec un intérêt particulier pour les Bryophytes, son travail à étudier leur adaptation et leur rôle au sein des écosystèmes.

Parallèlement à sa carrière académique, Florian est un artiste multidisciplinaire : musicien, photographe de la biodiversité urbaine et membre fondateur de l'ASBL *lacYme*, un laboratoire citoyen de mobilisation autour de l'écologie. Son engagement embrasse une approche globale de la conservation et de la sensibilisation. Il milite activement contre la dégradation de la biodiversité et pour plus d'égalité sociale.

Son installation est une ode aux Bryophytes : il partage son regard sensible sur ces formes de vie singulières, témoignant d'une volonté d'éveiller les consciences et d'inviter à une contemplation plus attentive du vivant.

Le vivant est ce qui grouille, ce qui rampe, ce qui s'étend sous terre ou est transporté par les vents, ce qui croît à vue d'œil, des immenses forêts abritant nos cousins animaux jusqu'aux colonies bactériennes et fongiques qui se multiplient, transformant perpétuellement le vivant qui a fait son temps en briques de matières organiques qui continuent ainsi à alimenter les grands cycles. Le vivant c'est cette diversité virtuellement infinie de formes, de couleurs, de textures et de dynamiques métaboliques animant des structures reproductibles, plus ou moins complexes, en échanges énergétiques permanents entre elles. Ce sont tous ces maillons de la grande toile écosystémique qui relie les communautés de la plus petite échelle à la plus grande, formant ensemble cette fine couche humide, située entre la croûte terrestre et le vide spatial, que l'on nomme biosphère.

## DISPOSITIFS DIDACTIQUES (Panneaux forex (150 cm x 100 cm)

### La complexité de la définition du vivant : approche exploratoire

Le vivant est une notion difficile à définir car c'est quelque chose d'extrêmement complexe. On peut toutefois essayer de citer des caractéristiques partagées par l'ensemble des êtres vivants.



Le vivant est fait de **cellules**, des sortes de sacs microscopiques qui réalisent de nombreuses fonctions. Certains organismes sont unicellulaires (par exemple : les bactéries). D'autres sont constitués de plusieurs cellules comme les plantes, les algues ou les animaux.

Chez ces organismes pluricellulaires, **chaque type de cellule a une fonction spécifique**. Par exemple, les cellules musculaires sont capables de se contracter, rendant un mouvement possible. D'autres, comme les globules rouges (cellules sanguines) transportent l'oxygène dans le corps.



Ces cellules grandissent et, **lorsqu'elles ont atteint une taille suffisante**, elles **se divisent en deux** (un processus appelé **mitose**) pour produire de nouvelles cellules.

Certains organismes faits d'une seule cellule (unicellulaire) se reproduisent de cette façon. Tandis que ceux constitués de plusieurs cellules utilisent ces divisions pour grandir et se réparer. Par exemple, la queue du lézard repousse grâce à la division cellulaire.

Les êtres vivants sont également capables de **réagir aux changements de leur environnement** afin de continuer à prospérer. Les plantes poussent vers le soleil, les champignons sortent du sol en automne, ou encore comme nous, qui retirons notre main instinctivement d'une surface trop chaude pour éviter de nous brûler. Les cellules réalisent aussi de **nombreuses réactions chimiques qui libèrent de l'énergie** à partir des nutriments. Cette énergie est utilisée pour grandir et se régénérer : c'est le **métabolisme**. Cela fonctionne en quelque sorte, comme le moteur d'une voiture qui brûle du carburant pour faire tourner les roues.

**La vie ne suit pas toujours toutes ses propres règles.** Est-ce qu'une **graine en dormance** dans le sol, dont le métabolisme est presqu'à l'arrêt n'est plus vivante ? Et qu'en est-il des **virus** et viroïdes qui ne possèdent pas de cellule et encore moins de métabolisme ? Doivent-ils être exclus du monde du vivant ? Et puis, que penser **du feu** qui est capable de grandir et de se propager ?



La vie devrait plutôt être vue comme un **processus guidé par un programme génétique**, dictant à la cellule ses actions : quel faire, comment le faire et à quel moment, afin de se maintenir en vie et de proliférer. En effet, dans toutes les cellules de tous les êtres vivants, on retrouve des molécules qu'on appelle matériel génétique : l'ADN et l'ARN. Ces molécules sont comme **un livre de recettes transmis de génération en génération** pour créer l'organisme auquel il appartient. Par exemple, l'ADN contenu dans une graine de tournesol contient des instructions précises pour que la plante devienne un tournesol !

L'ADN et l'ARN expliquent, entre autres, l'immense **diversité des stratégies** que les êtres vivants ont mis en place pour **s'adapter aux changements de leur milieu**. Ces différentes stratégies sont issues de la longue histoire de l'**évolution**. En effet, chaque individu est unique et légèrement différent des autres en raison des variations dans leur matériel génétique. Par exemple, certaines espèces de papillons peuvent mieux se camoufler que d'autres, et celui qui est le **meilleur adapté** à son milieu aura dès lors **plus de chance de survivre** et de se reproduire. Les adaptations les plus efficaces (le camouflage aux prédateurs, par exemple) vont pouvoir s'accumuler de génération en génération. Cette **accumulation** s'opère sur de très **longues périodes** entraînant progressivement de tels changements que les descendants et leurs ancêtres soient méconnaissables.

Prenons le cas des mammifères marins, comme **les baleines** et les dauphins dont **l'ancêtre vivait sur la terre ferme** il y a environ 50 millions d'années (comme le Pakicetus ou l'Ambulocetus). Au départ, il devait plutôt s'agir d'espèces ayant le même mode de vie que les loutres actuelles, chassant les poissons dans l'eau. Au fil des générations, des mutations du matériel génétique ont abouti à des organismes exclusivement aquatiques, dont le corps et donc la recette de fabrication sont bien différents de leurs ancêtres terrestres.



En conclusion, **définir le vivant est une tâche complexe** qui relève aussi bien de la philosophie que des sciences naturelles. L'**art**, en tant que reflet de notre perception et **moteur de notre imagination**, joue également un **rôle dans cette quête** de compréhension. Il nous permet d'appréhender le vivant sous des angles nouveaux, enrichissant notre appréciation de sa beauté et de sa complexité. Quoiqu'il en soit une chose est sûre, c'est que le vivant nous émerveille par sa beauté et par sa capacité d'adaptation. La **vie a su coloniser tous les environnements de la Terre**, y compris de nouveaux milieux comme les villes.

Rédaction : Mahatma Gumusboga, étudiant Ullège

## Les bryophytes : micro-forêts urbaines face aux changements climatiques

Au cœur de nos villes de béton et d'asphalte se cache une biodiversité insoupçonnée. Parmi ces habitants discrets, les **bryophytes** – mousses et hépatiques – s'épanouissent dans les moindres recoins urbains, formant un écosystème miniature qui passe généralement inaperçu.

### Des micro-habitats variés

L'environnement urbain offre une **mosaïque d'habitats propices** aux bryophytes. Les murs en pierre, brique ou béton constituent leur territoire de prédilection. Dans les joints de mortier, particulièrement sur les murs anciens, prospèrent des communautés spécifiques. Les toitures, qu'elles soient en ardoise, tuile, tôle ondulée ou même en chaume, accueillent également ces pionnières végétales.

Les églises et cimetières représentent de véritables refuges, notamment dans les zones fortement urbanisées ou intensivement cultivées. Les pierres tombales, selon leur composition et leur exposition, hébergent différentes espèces caractéristiques (**figure 1**).

Plus surprenant encore, le tarmac des routes et trottoirs, les interstices entre les pavés, et même les objets du quotidien comme les voitures vieillissantes peuvent devenir le support de ces plantes résilientes.

Sur les murs et maçonneries,

**Tortula muralis** (**figure 2.a**) se distingue par ses capsules allongées sur soies jaunes, souvent alignées le long des joints de mortier. Les coussins gris de **Grimmia pulvinata** (**figure 2.b**) sont particulièrement visibles avec leurs capsules sur soies courbes et leurs très longs poils leur donnant l'apparence de petits hérissons (d'où leur surnom de « Hedgehog Moss »). Chez ces deux espèces, ces poils argentées sont des prolongements de feuilles qui les protègent contre le soleil et plient l'humidité atmosphérique afin de leur permettre de survivre à la sécheresse. Elles produisent également des quantités prodigieuses de spores (jusqu'à 400 000 par capsule pour *Tortula muralis*).

Sur les toits, **Bryum capillare**, **Ceratodon purpureus** et **Grimmia pulvinata** forment des colonies qui composent une toiture végétalisée spontanée. Certaines espèces comme **Grimmia laevigata** peuvent résister à des conditions extrêmes, supportant des températures allant jusqu'à 80°C lorsqu'elles sont déshydratées. Le long des routes et sur le tarmac, **Bryum argenteum**, peut-être la plante la plus cosmopolite au monde, forme des touffes compactes argentées. Elle est souvent accompagnée de **Bryum bicolor** et **Ceratodon purpureus**, mousses également très tolérantes à la pollution. Entre les pavés des rues, on trouve aussi fréquemment les hépatiques à thalles **Marchantia polymorpha** (**figure 4**) et **Lunularia cruciata**, ces dernières sont reconnaissables à leurs lames vertes (le **thalle**) aux bords arrondis, comportant de petites corbeilles abritant des propagules ou « gemmes ». Ces petits disques verts produits par reproduction asexuée deviendront de nouvelles plantes une fois dispersées par l'impact des gouttes de pluie.



figure 1



figure 2.a

figure 2.b



figure 4

# Les bryophytes : micro-forêts urbaines face aux changements climatiques

## Des espèces adaptées aux conditions extrêmes

Les bryophytes urbaines possèdent des **caractéristiques remarquables pour survivre** dans cet environnement hostile : croissance rapide, fort potentiel reproducteur et mécanismes efficaces de dispersion et de survie

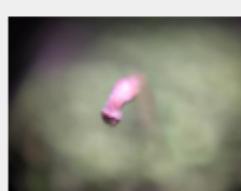
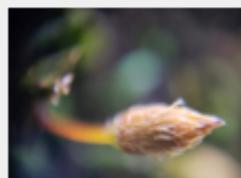


## Des témoins de notre environnement

Au-delà de leur discrète présence, ces bryophytes urbaines jouent un rôle de bio-indicateurs. L'évolution de la flore bryophytique de Leeds depuis 1916 illustre les changements dans la qualité de l'air : l'apparition d'espèces comme *Dicranoweisia cirrata* et *Orthotrichum diaphanum*, autrefois absentes, témoigne d'une amélioration significative. Ces plantes, qui accumulent également des métaux lourds comme le plomb, nous racontent l'**histoire invisible de nos villes** et nous rappellent que même dans les environnements les plus anthropisés, la nature trouve toujours son chemin.

## Les bryophytes face aux changements climatiques : sentinelles fragiles

Les bryophytes, ces discrètes habitantes de nos murs et trottoirs urbains, sont aussi en **première ligne face aux changements climatiques**. Leur physiologie particulière en fait des indicateurs précieux des transformations environnementales en cours.



## Des plantes vulnérables mais adaptables

Contrairement aux plantes vasculaires, les **bryophytes** ne possèdent **ni racines ni vaisseaux conducteurs**. Elles **dépendent** entièrement de l'**humidité atmosphérique**, absorbée par leurs tissus perméables. Cette caractéristique les rend particulièrement sensibles aux variations climatiques, notamment à la sécheresse. Certaines espèces peuvent survivre à une déshydratation presque totale, mais succombent si la température devient excessive.

Paradoxalement, ces mêmes plantes démontrent une **remarquable capacité de colonisation**. Leurs dizaines de millions de spores microscopiques (10 à 50 microns) peuvent voyager sur des milliers de kilomètres portées par les vents, conquérant rapidement de nouveaux habitats - qu'il s'agisse d'un mur de béton urbain ou d'une île volcanique émergente.

## Des sentinelles écologiques en milieu urbain

Les résultats d'une étude réalisée par un laboratoire liégeois ont permis d'identifier les zones qui deviendront inhospitalières pour certaines espèces, mais aussi de prédire les nouveaux habitats favorables. Ceux-ci ont confirmé que malgré leurs capacités de dispersion exceptionnelles, ces plantes restent extrêmement vulnérables face à la rapidité des changements climatiques actuels.

Les espèces comme *Tortula muralis* ou *Bryum argenteum*, aujourd'hui communes dans nos villes, serviront de témoins privilégiés des transformations climatiques. Leur présence ou leur disparition progressive de certains micro-habitats urbains constituera un signal d'alerte précoce des bouleversements écologiques plus larges à venir.

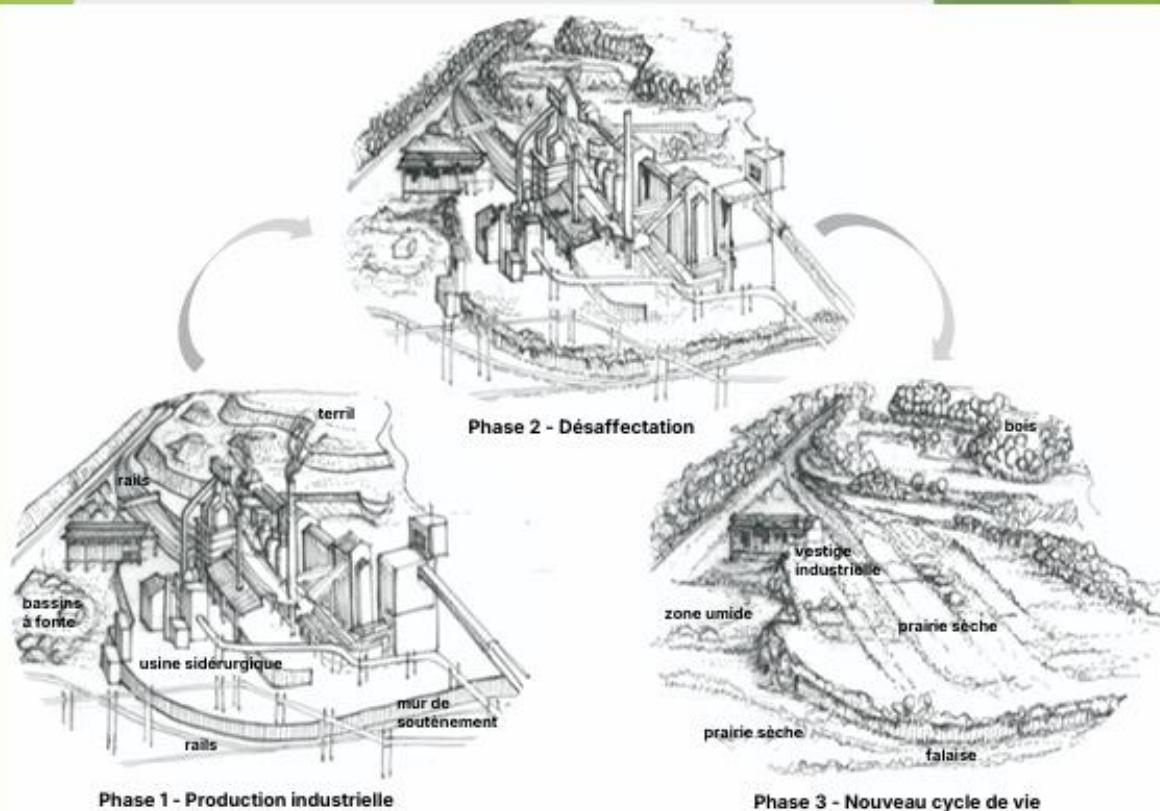
La validation sur le terrain de ces modèles prédictifs représente désormais un enjeu scientifique majeur pour raffiner notre compréhension des impacts du changement climatique sur ces sentinelles végétales de nos écosystèmes.

### Références principales et ouvrages pour aller plus loin

- Portley, Ron & N. G. Hodgetts. *Mosses and Liverworts*. Collins, 2005.
- Soliau, André & Vanderpoorten, Alain. *Bryophytes de Wallonie Tome N°1: Mousses (1980-2014)*. SPW-DEMNA, 2015.
- Zanatta, F., Engler, R., Collart, F., Broennimann, O., Mateo, R. G., Papp, B., Muñoz, J., Baurain, D., Guisan, A., & Vanderpoorten, A. (2020). Bryophytes are predicted to lag behind future climate change despite their high dispersal capacities. *Nature Communications*, 11(1).

Rédaction : Florian Zanatta, IacYme ASBL  
Photos : Florian Zanatta

## Les friches industrielles : témoins du passé, laboratoires du présent



### L'émergence des friches industrielles

Les friches industrielles sont des lieux issus de l'arrêt des activités d'exploitation, où les vestiges du passé coexistent avec une reconquête progressive de la nature, favorisée par l'abandon. Leur apparition est étroitement liée aux mutations économiques survenues à partir des années 1960, - mondialisation, automatisation et crises énergétiques -, ont profondément marqué les territoires des États-Unis et de l'Europe occidentale, en particulier le bassin minier transfrontalier franco-belge.

La fermeture des usines, autrefois moteurs de la prospérité et du de l'évolution des villes, a contribué à ternir l'image des régions touchées par la désindustrialisation. Longtemps perçus comme des « stigmates à effacer », les vestiges industriels (terrils, rails désaffectés et vastes terrains abandonnés) ont suscité des politiques de reconversion économique et de rénovation afin de redonner à ces territoires un nouvel attrait.

### Le temps de la régénération spontanée

Au fil du temps, l'effacement des vestiges industriels s'est avéré complexe, nécessitant des ressources considérables et des coûts de démolition élevés. Faute d'interventions suffisantes, de nombreux terrains ont été laissés à l'abandon pendant des décennies, présentant des sols altérés aussi bien sur le plan chimique (ex: pollutions) que topographique (ex: caractère vallonné, accès difficile).

Pourtant, après des années d'inaction, on a observé que l'absence d'aménagements humains a favorisé l'implantation progressive d'espèces pionnières. Des plantes et des animaux ont commencé à coloniser ces espaces, déclenchant un processus naturel de reconquête biologique des sols. C'est la régénération spontanée : la capacité des organismes vivants à s'auto-réparer après une perturbation. L'étude des friches a nourri la recherche en écologie, mettant en lumière les dynamiques de renaturation et inspirant des techniques de génie écologique à la restauration des écosystèmes. La nature s'adapte et se réinvente et sert de modèle aux scientifiques. Ainsi, loin d'être des espaces stériles, les friches industrielles deviennent de véritables laboratoires naturels où la nature façonne sa propre résilience.

### Services écosystémiques engendrés par les espaces à caractère naturel

Ces espaces rendent des "services écosystémiques". Ils favorisent l'infiltration des eaux de pluie, contribuent à la régulation climatique grâce à l'évapotranspiration des plantes (« émission de vapeur d'eau des plantes dans l'air) et abritent une riche biodiversité urbaine. Ils sont des refuges écologiques et des espaces publics informels où l'on peut pratiquer les activités en plein air. Cela nourrit la réflexion sur les stratégies que trouvent les espèces pour se « sur-adapter » aux changements et donc, d'étudier la façon dont celles-ci sont liées les unes aux autres.

## Les friches industrielles : témoins du passé, laboratoires du présent

terril boisé



Bouleau verruqueux  
*Betula pendula*

zone humide temporaire



Roseau commun  
*Phragmites australis*

prairie sèche



Salicaire des marais  
*Decodon verticillatus*

Carotte sauvage  
*Daucus carota*

Mélilot blanc  
*Melilotus albus*

Vergerette annuelle  
*Erigeron annuus*

### Les caractéristiques des sols industriels

Le **site industriel** fonctionne comme une **machine** où chaque espace est aménagé et connecté aux autres pour répondre aux fonctions et besoins de la production. Il y a des zones dédiées au stockage des matières premières, à leur transformation, à la circulation des produits et à l'évacuation des résidus.

Cette organisation a engendré des "effets de rupture" avec les **écosystèmes préexistants**, c'est-à-dire que cela a modifié profondément les sols et les conditions environnementales du site.

Malgré la diversité des contextes, les **sols industriels partagent des caractéristiques communes**. Pauvres en humus<sup>12</sup> et peu fertiles, ils sont marqués par une forte minéralisation<sup>13</sup>, due à la présence de ballast (pierreries concassées), de dalles de béton, d'asphalte ou encore de dépôts de cendres et de graviers. Ces sols présentent différents niveaux de compaction, ce qui les rend très durs et réduit l'infiltration de l'eau. De plus, des altérations chimiques (comme des variations de l'acidité du sol ou des contaminations par des polluants organiques et inorganiques) impactent leur équilibre naturel. La topographie (le relief du terrain) souvent escarpée de ces sites favorise le ruissellement et accentue la surchauffe du substrat des sols, entraînant des variations climatiques sur de très petites zones au sein de la friche qui influencent les mécanismes naturels et la régénération du milieu.

<sup>12</sup> Humus : terre provenant de la décomposition des végétaux.

<sup>13</sup> Minéralisation : transformation de la matière organique (plantes, animaux morts) en matière minérale (par ex: le calcium ou le potassium) qui enrichit le sol.

Rédaction : Elisa Baldin, lacYMe ASBL  
Photos et illustrations : Elisa Baldin

### Un mosaïque de milieux écologiques

Loin d'être un espace stérile, les friches deviennent le **support d'une mosaïque de nouveaux milieux écologiques**. Elles présentent une grande diversité de milieux écologiques, façonnés par les caractéristiques spécifiques des sols, la microgéographie des lieux et la durée de la colonisation végétale<sup>14</sup>. On peut observer :

- **Des interstices minéralisés**, composés de ballast (pierreries concassées), typiques des voies ferrées désaffectées, accueillent des plantes résistantes à la sécheresse telles que le *geranium robertianum* ou la *buddleia* (arbres à papillons ressemblant au Lila), tandis qu'un cortège de mousses colorise le bois entre les rails.
- **Des plaines dégagées et exposées au soleil**, souvent d'anciens espaces de stockage, favorisent l'installation d'espèces adaptées aux climats méditerranéens (carotte sauvage, vergerette, mélilot blanc, cirsé commun, passerger des décombres..)
- **Des talus et terrils**, avec leurs pentes raides limitant l'infiltration de l'eau, offrent des milieux propices à des espèces comme le bouleau préparant le terrain pour des milieux boisés.
- **Les zones humides temporaires**, issues de l'accumulation d'eau stagnante, voient apparaître une végétation aquatique composée notamment de roseaux et de salicaires des marais (des plantes à fleurs violettes).

Cette **biodiversité unique** témoigne de la **remarquable capacité de la nature à se réinventer sur des terrains hostiles**. Les friches industrielles deviennent ainsi de véritables laboratoires vivants où de nouvelles dynamiques écologiques prennent forme.

<sup>14</sup> Cf. Ouvrage : Flore des friches urbaines par Audrey Muratet, Myr Muratet, Marie Pellaton.

## Paysages sonores : entre nature 'tropicale' et lieux anthropisés

"Une image vaut peut-être mille mots mais un paysage sonore naturel vaut mille images"  
Bernie Krause 2015, Chansons animales et cacophonie humaine

Qu'avez-vous vu comme espèces non-humaines aujourd'hui ? Et surtout **qu'avez-vous entendu** ? Si nos marches dans la nature peuvent éveiller nos sens visuels et olfactifs, voire le toucher ou le goût, force est de constater que l'ouïe est souvent oubliée. **Quels sont les sons de la nature** ? Ces **sons**, qui seraient à la base du développement du langage et de la **musique**, méritent qu'on s'y intéresse davantage.

**Qu'est ce qu'un paysage sonore?**

On parle de 'paysage sonore' pour désigner une collection de sons, provenant de multiples sources naturelles ou non, enregistrée dans un endroit spécifique à un moment donné.

Ces sources de son ont été catégorisés par Bernie Krause (1987) sous les termes de **biophonie** (portion du son venant du vivant non-humain), **géophonie** (son provenant des éléments géologiques comme les avalanches, rivières, vent dans les arbres, la glace qui craque...), et l'**anthrophonie** (son provenant de l'homme, des activités humaines). Certains parlent même de **cosmophonie** (les sons de l'espace).

Toutes ces sources acoustiques composent le paysage sonore d'un endroit et chaque écosystème qu'il soit terrestre ou aquatique présente un paysage sonore caractéristique dans un espace temps unique.



Credit photo : Pixabay.com

### Les paysages sonores comme indicateurs des changements globaux



Les paysages sonores les plus riches se trouvent probablement dans les écosystèmes tropicaux. Bien qu'ils ne couvrent que 7 % de la surface terrestre, ces écosystèmes abritent environ 80 % de la biodiversité mondiale, dont 62 % des vertébrés terrestres. Cette extraordinaire diversité signifie que chaque espèce doit non seulement trouver un habitat, mais aussi un moyen efficace de communiquer : marquer son territoire, émettre des signaux d'alerte, attirer un partenaire, repérer une proie, etc. Lorsque l'on pénètre dans une forêt tropicale, la première impression est souvent sonore plutôt que visuelle. La végétation y est si dense qu'il est difficile d'apercevoir les animaux, mais on peut aisément les entendre. Parmi les paysages sonores les plus anciens de la planète figurent ceux des forêts primaires de Bornéo, où coexistent certaines des plus vieilles espèces de plantes et d'animaux sur Terre.

Pourtant, cette symphonie naturelle est en train de s'éteindre sous l'effet des activités humaines. Un rapport du WWF estime que 94 % du déclin de la biodiversité mondiale se concentre dans les régions tropicales, en raison des espèces invasives, du changement climatique, de la surexploitation des ressources, entre autres facteurs. Même après une coupe sélective, les chercheurs ont observé qu'il faut parfois des semaines, voire des mois, avant que les sons de la forêt ne reviennent, et souvent de manière appauvrie.

Avec la destruction des habitats et la disparition des espèces, certains sons s'évanouissent à jamais, devenant de véritables « fossiles acoustiques ». Une étude a révélé qu'au cours des 25 dernières années, les paysages sonores naturels ont drastiquement diminué en Europe et en Amérique du Nord. Les écosystèmes aquatiques et terrestres s'assombrissent dans un silence grandissant.

## Paysages sonores : entre nature 'tropicale' et lieux anthropisés

### *La nature des sons en ville : sélection, adaptation*

En ville, le paysage sonore est marqué par une grande **diversité de sons**, à la fois naturels et artificiels, qui **coexistent** dans un environnement en perpétuel changement. **Contrairement aux écosystèmes naturels** où les sons suivent des rythmes biologiques, écologiques, géologiques (biophonie, géophonie), **les paysages sonores urbains sont fortement influencés par l'activité humaine**, les infrastructures (route, travaux, etc. anthropophonie). La **période de confinement** lors du COVID19 a drastiquement **réduit le bruit de notre société**, la rendant presque silencieuse, particulièrement en milieu urbain. Cette **situation acoustique inédite** a permis à beaucoup de citoyens d'entendre les **oiseaux chanter**, de **redécouvrir leur présence** alors qu'ils n'avaient jamais disparu, bien au contraire.

Dans des **conditions de pollution sonore**, les **espèces non-humaines** sont obligées de **s'adapter pour survivre**, sinon elles disparaissent. En effet, le **milieu urbain est dominé par des sons de basse fréquence** (graves), ce qui **favorise** les espèces capables d'émettre des **vocalisations plus aiguës** (haute fréquence). L'impact du bruit urbain sur les oiseaux est particulièrement bien étudié et **différentes stratégies d'adaptation** ressortent des études. Certains **modifient leur période de chant** le soir quand il fait plus calme comme le merle d'Amérique, d'autres **chantent plus fort** comme par exemple la mésange charbonnière mais également le Bruant chanteur ou le rossignol philomèle, finalement **d'autres modifieront leur fréquence vocale**. Par exemple, la mésange charbonnière augmente sa plasticité vocale de 42 dB à 63 dB en bord d'autoroute et sa fréquence de 2.8 à 3.8Khz.

### *Bientôt le son des tropiques en Belgique?*



Credit photo : Pixabay.com

Même si cette idée peut paraître surprenante, une certaine **symphonie tropicale est déjà présente dans les villes belges**.

Avec le **changement climatique**, certaines **espèces animales**, comme des criquets ou cigales adaptées à des climats plus chauds, **étendent leur aire de répartition vers le nord**, tandis que **d'autres arrivent via des introductions humaines**. L'un des exemples les plus connus est celui des **perruches à collier**, libérées du parc Melli en 1974. En quarante ans, leur population est passée d'une quarantaine d'individus à **près de 10 000 en Belgique**, et elles sont désormais solidement implantées dans plusieurs villes européennes. En Belgique, elles **partagent le ciel urbain** avec deux autres espèces exotiques : la **Perruche Alexandre** et la **Conure veuve**. Leurs cris aigus et perçants se mêlent désormais aux chants des oiseaux locaux, apportant une touche tropicale aux parcs et jardins.

**Fait amusant :** en comparant les vocalisations de la **Conure veuve** dans huit villes différentes, dont Bruxelles, des chercheurs ont découvert que ces perroquets **développent des dialectes spécifiques à chaque ville**.

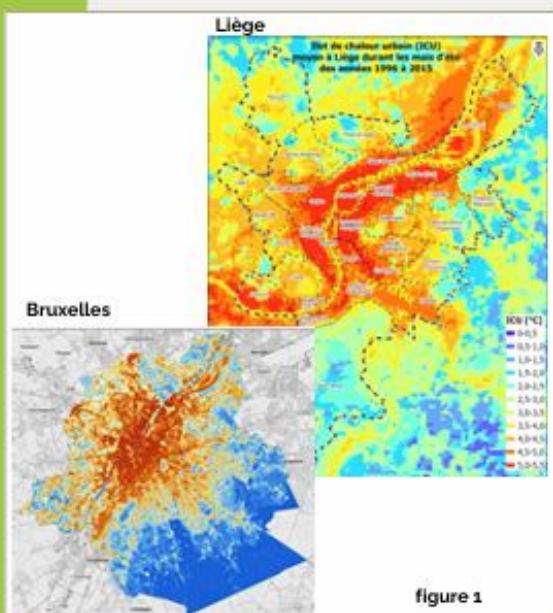
D'autres espèces exotiques s'installent également en Belgique, et leur présence pourrait bien transformer durablement le paysage sonore urbain dans les années à venir.

### *Références principales et ouvrages pour aller plus loin*

- Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape. Bryan C. Pijanowski, et al., BioScience, Volume 61, Issue 3, March 2011, Pages 203–216, Tuning of the World. Schaefer RM .1977. Knopf.
- Bioacoustics, habitat ambience in ecological balance. Whole Earth Review 57: 14–18. Krause B. 1987.
- The sound of a tropical forest. Zuzana Burivalova et al., Science, 363, 28-29 (2019). DOI:10.1126/science.aav1goz
- Birds sing at a higher pitch in urban noise. Slabbekoorn, H., Peet, M. Nature 424, 267 (2003).
- WWF. 2020. Living Planet Report - 2020: Bending the curve of biodiversity loss. Almond, R.E.A., Grootenhuis, M. et Petersen, T. (Eds). WWF, Gland, Suisse.
- Chansons animales et cacophonie humaine, Manifeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels, Bernie Krause (2016). Actes Sud, Nature
- Multi-level Bayesian analysis of monk parakeet contact calls shows dialects between European cities. Simeon Q. Smeere, Stephen A. Tyndel, Lucy M. and Mary Brooke McElreath Behavioral Ecology
- <https://aporee.org/maps/> radio aporee :: maps - sounds of the world
- <https://earth.fm/> Listen to nature sounds
- Collection of vanishing sounds <https://centerforglobalsoundscapes.org/vanishing-soundscapes/>

Rédaction : Alice Mouton, IacYme ASBL

## Biodiversité et végétalisation urbaine : solutions aux îlots de chaleur



### Îlots de chaleur ?

D'ici 2050, environ **70 % de la population mondiale vivra en ville**, ce qui accentuera les **problèmes** liés à l'urbanisation : **fragmentation des habitats**, **pollution** (aérienne, sonore, lumineuse) et surtout **hausse des températures**. Cette hausse de température, **estimée à 7 degrés d'ici 2100**, est due à la fois à l'augmentation des **surfaces dites "imperméables"** (ex. : routes, trottoirs, parking, toits) qui vont absorber et réémettre l'énergie solaire en période d'ensoleillement et à une **diminution de la couverture végétale en milieu urbain**. Ces deux facteurs peuvent intensifier ce qu'on appelle un **îlot de chaleur urbain** (figure 1).

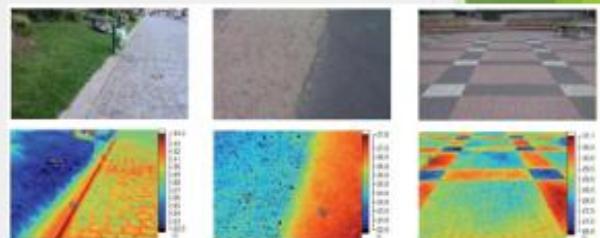
En général, les **différences de chaleur** s'observent principalement la nuit où la température de l'air peut être jusqu'à **10 degrés plus élevés** dans la ville. En plus de **piéger la chaleur**, ces surfaces imperméables empêchent l'**infiltration de l'eau** de pluie, aggravant les **risques d'inondation** et limitant la reconstitution des nappes phréatiques. La **Belgique** fait partie des pays **les plus imperméabilisés** d'Europe avec 52% de la région Bruxelloise imperméable, 7,2 % de la région Wallonne et environ 12,7% de la région flamande.

### Adaptation des espèces en milieu urbain

Les **hausses de température** en milieu urbain entraînent une diversité de **conséquences** (morphologique, génétique, physiologique) sur les **espèces** animales et végétales, terrestres ou aquatiques. Le microclimat urbain **prolonge la période de croissance des plantes** et stimule leur activité photosynthétique (leur capacité à produire de l'oxygène et de l'énergie). Dans les régions boreales, la croissance des arbres en milieu urbain est jusqu'à 25 % plus rapide que celle des arbres en milieu rural.

La hausse des températures peut entraîner la **disparition d'espèces locales non adaptées** à ces conditions ou, au contraire, favorise l'arrivée d'**espèces plus xérophiles** (tolérantes à la sécheresse), comme l'orpin, une plante grasse. Certaines bryophytes s'adaptent bien aussi aux conditions arides comme **Tortula muralis**, reconnaissable à ses capsules longues et fines sur des tiges jaunes, qui orne les murs de briques et le mortier. Ses pointes de feuilles argentées lui permettent de résister à la sécheresse et de piéger l'humidité. Une seule capsule peut produire jusqu'à 400 000 spores !

Du point de vue animal, une étude a révélé que les **sauterelles en milieu urbain** grandissaient plus vite et atteignaient une taille supérieure à celles vivant en milieu rural. Certains oiseaux modifient aussi leur comportement : le **rouge-gorge migre moins**, et le **merle reste en ville l'hiver**, contrairement à ses congénères forestiers.



### Quelques bryophytes adaptées aux milieux urbains arides

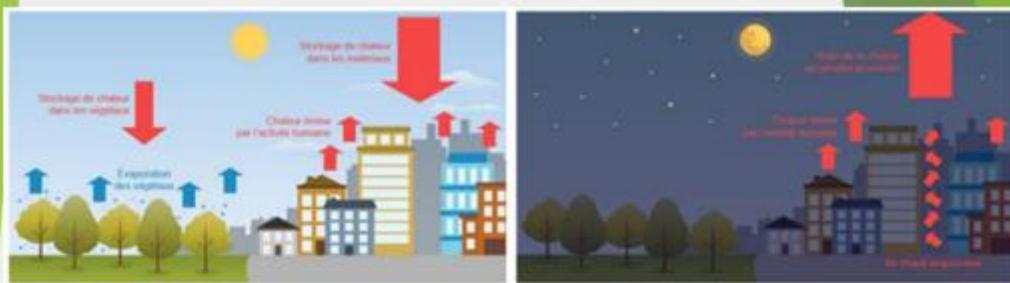
**Tortula muralis**, reconnaissable à ses capsules longues et fines sur des tiges jaunes, orne les murs de briques et le mortier. Ses pointes de feuilles argentées lui permettent de résister à la sécheresse et de piéger l'humidité. Une seule capsule peut produire jusqu'à 400 000 spores !



**Bryum argenteum**, peut-être la plante la plus répandue au monde, forme des touffes argentées compactes sur le tarmac, entre les pavés et même sur les voitures vieillissantes ! Cette espèce concentre les ions métalliques comme le plomb.



## Biodiversité et végétalisation urbaine : solutions aux îlots de chaleur



### Création d'oasis urbaine : Mirage ou réalité ?

Face à l'urbanisation croissante et au phénomène d'îlots de chaleur, plusieurs solutions existent pour rendre nos villes plus vivables et résilientes :

#### 1) Végétalisation urbaine : un remède naturel

Arbres, façades et toitures végétalisées ne se contentent pas de dépolluer l'air ambiant : ils agissent aussi comme des climatiseurs naturels grâce à l'évapotranspiration et à l'ombrage qu'ils procurent. Grâce à l'évapotranspiration et l'ombrage, un sol végétalisé peut réduire la température locale de plus de 5°C. La débétonisation, en supprimant des surfaces imperméables, permet également de recréer des sols vivants et d'améliorer la gestion de l'eau.

#### 2) L'eau comme levier de rafraîchissements :

Bassins paysagers, plans d'eau, noues, cours d'eau contribuent à baisser la température lors de fortes chaleurs, par exemple. Un exemple inspirant est celui de Séoul, qui, au début des années 2000, a redonné vie à l'une de ses rivières, recouverte par une autoroute. Cette réhabilitation a permis de faire chuter la température locale de 3 à 5°C. Un arrosage adapté des espaces verts maximise aussi leur capacité à rafraîchir l'air ambiant. Toutefois, une gestion durable de l'eau est essentielle pour éviter le gaspillage et les risques d'inondation.

#### 3) Repenser les infrastructures :

L'utilisation de revêtements innovants comme la peinture climatique à base de coquilles d'huîtres bretonnes (**Cool Roof**) ou les revêtements réfléchissants, qui minimisent l'absorption de la chaleur, (déjà utilisé à Los Angeles), sont des solutions efficaces.

L'intégration de principes bioclimatiques dans la construction – en optimisant l'orientation des bâtiments, et en améliorant leur isolation – permet aussi de réduire la dépendance à la climatisation et au chauffage.

### Des solutions ?



#### Le Plan Canopée de Liège : Les arbres comme régulateurs de l'îlot de chaleur urbain

En 2021, la ville de Liège s'est engagée à planter 24 000 arbres d'ici 2030 pour augmenter de 3 % la couverture arborée et atténuer l'effet d'îlot de chaleur urbain (Plan Canopée). Si cette initiative est prometteuse, il convient cependant d'adopter une approche critique : les arbres ne sont pas de simples « dispositifs de régulation », mais des organismes vivants qui nécessitent des conditions adéquates pour survivre et croître.

Lutter contre la désertification urbaine nécessite une approche combinant végétalisation, gestion intelligente de l'eau, adaptation des infrastructures et implication des citoyens.

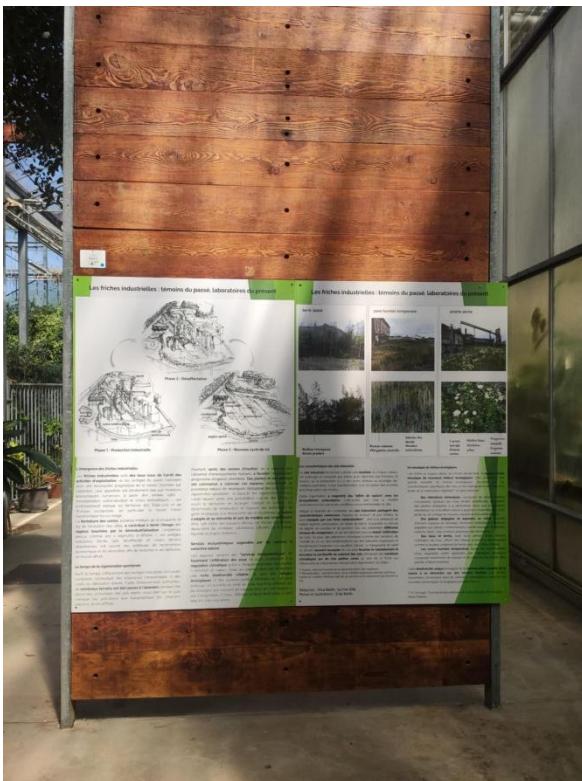
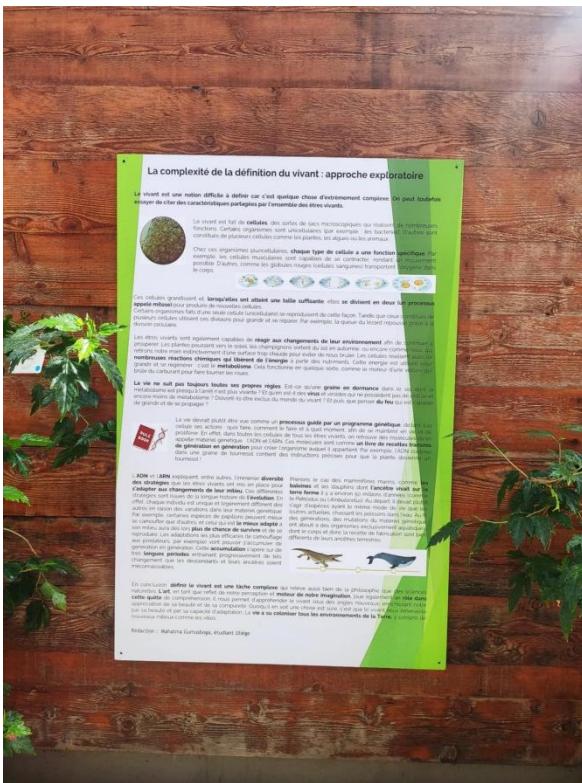
En repensant nos villes selon ces principes, nous pouvons non seulement améliorer le confort thermique, mais aussi renforcer la biodiversité et créer des espaces plus agréables et résilients face aux défis climatiques.

#### Références et ouvrages pour aller plus loin :

- Site de l'Agence de l'environnement bruxellois : <https://www.environnement.brussels/citoyen/citoyen-et-donnees/stat-des-deux-de-lennement/ilot-de-chaleur>
- Site du Gouvernement wallon : <https://socienv.environnement.wallonie.be/home/velo/autres-menaces/risques-moderne.html>
- Estrada, F., Botzen, W. & Tol, R. A global economic assessment of city policies to reduce climate change impacts. *Nature Clim Change* 7, 403–408 (2017).
- Pötzsch, H., Biber, P., Uhl, E. et al. Climate change accelerates growth of urban trees in megacities worldwide. *Sci Rep* 7, 15403 (2017).
- Soulen, Marla, Jason Munshi-South, and Anne Charpentier. 2020. Urban Evolutionary Biology (Oxford, 2020, online edn). Oxford Academic, 18 June 2020.
- Lepur - présentation îlot de chaleur urbain : [https://site.lepur.be/bibliotheque/2288/30381/1/liege\\_lepur\\_ppt\\_220918.pdf](https://site.lepur.be/bibliotheque/2288/30381/1/liege_lepur_ppt_220918.pdf)
- <https://www.lege.be/nl/vive-la-lege/le-environnement/plan-canopee-le-projet>

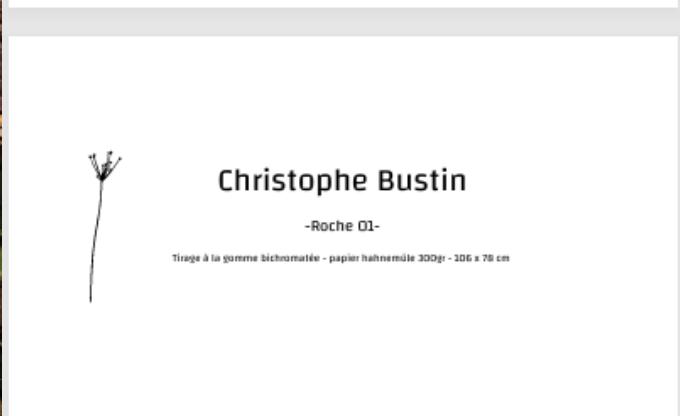
Rédaction : Equipe lacYme ASBL

## Photos *in situ* et dispositifs ludiques





## EXEMPLES DE DIVERS DISPOSITIFS (BALISES, CADRE DE LA DÉMARCHE, TEXTES COMPLÉMENTAIRES, CARTEL)



## TABLE DES MATIERES

Introduction.....	2
1.    Approche pratique .....	2
2.    Approche théorique : méthodologie et hypothèse .....	3
PREMIÈRE PARTIE : LES THÉORIES DE L'ESTHÉTIQUE DE LA NATURE .....	5
<i>DE L'APPROCHE TRADITIONNELLE VERS UN RENOUVEAU</i> .....	5
CHAPITRE 1 : DE L'APPROCHE TRADITIONNELLE VERS UN RENOUVEAU .....	6
1.    Les fondements kantiens .....	6
Introduction .....	6
1.1.    L'origine de l'Esthétique.....	7
1.2.    L'Esthétique de la nature.....	7
1.3.    La faculté de juger.....	8
1.4.    Le sublime : prémisses d'une esthétique de la nature .....	10
1.5.    L'objet d'art selon Kant.....	11
2.    Ruptures et continuité .....	11
2.1.    Que faire du jugement esthétique pur ? .....	11
2.2.    La rupture avec Kant et avec l'esthétique de la nature .....	12
2.3.    Le rôle de l'art dans l'expérience esthétique .....	13
2.4.    Qu'est-ce qu'une expérience esthétique ou un fait esthétique ? .....	14
2.5.    Une approche naturaliste de l'expérience esthétique.....	15
Conclusion.....	17
CHAPITRE 2 : L'ESTHÉTIQUE DE LA NATURE SOUS L'ŒIL DE L'ÉCOLOGIE .....	18
Introduction .....	18
SECTION 1 : L'ESTHÉTIQUE RENOUEVELÉE.....	20
1.    L'Esthétique Verte : une nouvelle perception de la nature.....	20
1.1.    Représentation versus présentation.....	21
1.2.    L'esthétique du paysage : une forme de représentation de la nature .....	23
SECTION 2 : REDÉFINIR DE L'IDÉE DE NATURE ET LE RÔLE DE L'ÉCOLOGIE .....	24
1.    Étudier la nature : la complexité de l'approche écologique .....	25
1.2.    Représenter pour apprêhender le vivant .....	25
SECTION 3 : L'ART ET L'ENGAGEMENT ÉCOLOGIQUE .....	26
1.    Une esthétique biocentrale .....	26

<b>2.</b>	<b>L'art vers une esthétique verte.....</b>	<b>27</b>
<b>2.1.</b>	<b>Exemples parmi les artistes de Vivants .....</b>	<b>28</b>
<b>3.</b>	<b>Dépasser la frontière des conventions.....</b>	<b>35</b>
<b>4.</b>	<b>Hybridation art et science.....</b>	<b>37</b>
<b>5.</b>	<b>L'art écologiste : engagement des artistes .....</b>	<b>38</b>
<b>6.</b>	<b>L'esthétique verte : pour une nouvelle éthique.....</b>	<b>39</b>
	<b>Conclusion.....</b>	<b>40</b>
	<b>CHAPITRE 4 : L'ESTHÉTIQUE ENVIRONNEMENTALE. UNE DÉMARCHE PRAGMATISTE .....</b>	<b>40</b>
	<b>    Introduction .....</b>	<b>40</b>
<b>1.</b>	<b>    Esthétique environnementale : développement.....</b>	<b>41</b>
<b>1.1.</b>	<b>        Le partage du sensible comme fondement .....</b>	<b>41</b>
<b>1.2.</b>	<b>        L'esthétisation de l'espace public : entre créativité et participation .....</b>	<b>42</b>
<b>2.</b>	<b>    Les projets collaboratifs : la force de la transversalité .....</b>	<b>43</b>
<b>2.2.</b>	<b>        L'art en action.....</b>	<b>46</b>
<b>3.</b>	<b>    Enjeux et perspectives.....</b>	<b>49</b>
	<b>Conclusion.....</b>	<b>50</b>
	<b>    Esthétique contemporaine de la nature : réinvention du regard ou vision idéaliste ?</b>	
	<b>        50</b>	
	<b>DEUXIÈME PARTIE - <i>VULGARISER</i> : ENTRE PARTAGE DU SAVOIR ET LIMITES DU PARTAGE .....</b>	<b>53</b>
	<b>CHAPITRE 5 : VULGARISER POUR SENSIBILISER.....</b>	<b>54</b>
<b>1.</b>	<b>    Vulgarisation : transmission, objectifs, critiques.....</b>	<b>54</b>
	<b>        Introduction .....</b>	<b>54</b>
<b>1.1.</b>	<b>            Définition de la vulgarisation .....</b>	<b>55</b>
<b>1.2.</b>	<b>            Naissance de la vulgarisation : historique.....</b>	<b>56</b>
<b>1.3.</b>	<b>            La vulgarisation : pratiques diversifiées .....</b>	<b>58</b>
<b>1.4.</b>	<b>            Le point de vue des vulgarisateurs sur leurs pratiques .....</b>	<b>59</b>
<b>1.5.</b>	<b>            Les difficultés de la vulgarisation .....</b>	<b>60</b>
<b>1.6.</b>	<b>            Les objectifs de la vulgarisation .....</b>	<b>62</b>
<b>1.7.</b>	<b>            Critiques de la vulgarisation .....</b>	<b>65</b>
	<b>        Conclusion.....</b>	<b>68</b>
	<b>    TROISIÈME PARTIE : APPROCHE RÉFLEXIVE SUR L'EXPOSITION <i>VIVANTS</i>.....</b>	<b>70</b>
	<b>CHAPITRE 6 : ÉLABORER UNE EXPOSITION ARTISTIQUE AU SEIN DE L'OBSERVATOIRE DU MONDE DES PLANTES .....</b>	<b>71</b>

SECTION 1 : LE TERRAIN.....	71
1.    Cadre d'exposition : L'Observatoire du Monde des Plantes.....	71
1.1.    Un discours environnemental dans des serres ? .....	72
1.2.    Musée et environnement : un projet social .....	72
2.    Élargir le cadre .....	73
2.1.    Une exposition artistique au sein de l'OMP.....	74
3.    L'environnement : objet hybride entre représentations partagées et singulières.....	74
4.    Quels effets produit cette exposition ? .....	76
SECTION 2 : ART ET SCIENCE, UNE JUXTAPOSITION PLUS QU'UN CROISEMENT .....	77
1.1.    Approche interdisciplinaire : figures de convergence.....	77
1.2.    Les figures de convergence dans l'exposition <i>Vivants</i> .....	78
2.    Renforcer le croisement, et ensuite ? .....	79
3.    Confrontation avec l'hypothèse : entre ambition et réalité.....	80
4.    Une <i>mosaïque verte</i> dans le paysage culturelle ?.....	81
SECTION 3 : LE VÉGÉTAL COMME DISPOSITIF SCÉNOGRAPHIQUE .....	82
1.    L'immersion comme levier émotionnel .....	83
1.1.    Immersion et régime de l'émotion .....	83
1.2.    Les qualités de l'immersion .....	84
2.    Scénographie : résonner avec l'espace .....	85
3.    Dispositifs de médiation : accompagner sans rompre.....	86
SECTION 4 : APPROCHE RÉFLEXIVE .....	88
1.    Refaire le cheminement du projet.....	88
1.1.    L'idée de l'exposition.....	88
1.2.    Le choix des artistes .....	89
1.3.    La construction des thématiques scientifiques .....	91
1.4.    Du stage au mémoire-création.....	92
2.    Évaluation et recul.....	92
Conclusion.....	93
<b>Conclusion.....</b>	94
<b>BIBLIOGRAPHIE :</b> .....	99
<b>ANNEXES 1.....</b>	104