

Gael Caignard

Paysages globaux: pervasivité et fragilité commune dans la condition globale

Abstract

This paper proposes a path in the investigation of our global condition through the perspective provided by the concept of "landscape", as it was developed by the phenomenological tradition, in particular by Erwin Straus and Maurice Merleau-Ponty. For the aim of this research, I consider how the landscape operates a disorientation of the modern conception of spatiality. In fact, if the modernity dominated the space by a principle of productivity, the landscape makes visible the lived space of corporeity, of sensation, of movement and perception. In this regard, I will examine how the global landscapes also operate such a decentration, showing us a condition of fragility, of a common mortality, by a pervasivity that involves our own bodies and their performativity in a common flesh.

Keywords: *Global condition, Ecology, Nuclearscape*

Received: 30/08/2021

Approved: 27/07/2021

Editing by: Serena Massimo

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
gaelcaignard@outlook.com (Université Jean Moulin Lyon 3)

L'une des caractéristiques de la condition globale semble consister en ce que l'être humain est devenu une force tellurique, capable d'influencer, par le biais de son comportement, même la dimension géologique de la Terre. La notion d'Anthropocène indique principalement l'aspect tellurique de notre condition globale et la manière dont, par l'entrelacement de plusieurs disciplines, il est possible de le prendre en considération pour comprendre les enjeux de notre appartenance globale. Si l'on remet en question la pertinence de se référer principalement à l'*anthropos* – et à un *anthropos* qui serait unique et uniforme – pour caractériser l'époque dans laquelle nous vivons (Bonneuil, Fressoz 2016: 83-115, Hoelle, Kawa 2020), nous pouvons considérer que la rencontre entre l'humain et le domaine géologique nous porte à repenser la division entre nature et société (Scarso 2019), entre humain et non-humain, mais aussi qu'il existe des chemins pour entamer une réflexion sur les "paysages globaux".

Lorsque l'on parle de paysage, il n'est pas question de le prendre comme objet de la contemplation de notre regard, mais, en nous appuyant sur les recherches phénoménologiques de Straus, Maldiney et Merleau-Ponty, dans lesquelles la question du paysage prend une dimension "ontologico-phénoménologique", on considère que "l'espace du paysage se transforme en espace d'une rencontre inattendue avec les phénomènes" et qu'il est "un espace pathique", dans lequel la sonorité et la motricité, et pas uniquement la vision, ont un rôle fondamental (Messori 2014: 141). Alors, puisque nous nous situons dans une réflexion sur notre condition globale, pourquoi ne pas prendre en compte la manière dont se constituerait un espace pathique global, sur le modèle de la notion phénoménologique de paysage? On pourrait se plonger dans un *temps géologique*, penser selon les pierres et les rochers, à la recherche d'une temporalité non-humaine (Chakrabarty 2018), en imaginant notre propre temps à la manière d'histoires sédimentées, qui s'entrelacent et s'empiètent comme des strates de pierres (Smits 2021); encore, on pourrait apprécier la complexité de l'activité libidinale à l'époque contemporaine en pensant "selon les désirs géologiques, viraux, technologiques" (Bodini 2020: 101). Tout cela veut dire assumer la valence émotionnelle, ontologique, pathique du domaine géologique, et en même temps – c'est ce qui nous intéresse ici – ouvrir les portes à une compréhension plus profonde de la co-appartenance entre l'humain et le non-humain dans la condition globale.

Ainsi, sans tomber dans le piège d'un *anthropos* qui serait expression d'une humanité unique et uniforme, il faut considérer non seulement que

“L’agir géologique de l’espèce humaine est le produit de processus culturels, sociaux et historiques” (Bonneuil, Fressoz 2016: 84), mais de plus que cet agir se mêle avec le domaine non-humain, dont il faut tenir compte dans la recherche de notre appartenance ontologique commune, une co-appartenance, qui peut devenir, selon les termes de Donna Haraway, un “co-devenir multi-espèce” (Haraway 2020), et même dépasser le champ du vivant. Ainsi, l’esthétique et l’ontologie se croisent, car on peut apprendre à percevoir et à sentir avec le non-humain et “dépayser” une conception anthropocentrique de notre être ensemble dans le monde.

C’est dans cette perspective que l’on veut reprendre la notion de paysage telle qu’elle a été définie par la tradition phénoménologique, opposée à la notion d’espace géographique et géométrique, et la mettre à l’épreuve des enjeux globaux. C’est pourquoi, la réflexion de Maurice Merleau-Ponty sur la peinture s’avère être un point de départ fondamental, en particulier ses observations sur la pratique artistique de Cézanne en tant que point médian entre le paysage qui se donne à l’état vivant, une origination continue comme celle d’une Sainte-Victoire, montagne toujours changeante, et l’expressivité même: car si l’artiste met son corps au service de l’expressivité, cela lui permet de tisser un rapport toujours plus étroit avec l’espace autour de lui, à travers une exploration qui va impliquer toute sa corporéité. La Sainte-Victoire, telle qu’elle est cueillie par l’œil de Cézanne et exprimée par son pinceau, n’est pas seulement vue, elle est sentie, touchée, écoutée, désirée, elle nous renseigne peut-être déjà sur les strates géologiques changeantes de notre commerce pathique et signifiant avec la pierre.

Il nous faudra donc proposer d’étendre cette notion de “paysage” à l’étude de notre condition globale. Pour ce faire, nous allons rappeler rapidement la conception phénoménologique classique du paysage pour indiquer la manière dont le principe de production caractéristique de la modernité nous porte au seuil de l’époque contemporaine. C’est une corporéité de l’expérience, toujours intersubjective et performative, qui nous met en présence d’un “dépaysement” opéré par le paysage; nous chercherons donc à comprendre la *pervasivité* du paysage global qui est aussi un dépaysement, car il nous montre jusqu’à quel point nous *incorporons* la condition de la globalité, parfois sans en être conscients. En ce sens, c’est vers l’appartenance à une “chair” commune, dont l’une des expressions pathiques les plus fortes est une condition de fragilité partagée, que nous nous dirigeons, à une condition commune d’ébranlés et d’échappés à la mort, qui est en même temps une poussée vers une reconstruction signifiante, une performativité politique.

1. Paysage et principe de production

Lorsque Cézanne peint, le paysage n'est pas un objet qu'il devrait restituer de manière fidèle et objective, il ne s'agit pas non plus simplement de son point de vue sur les choses; le paysage que peint Cézanne est le lieu d'un commerce corporel, dans lequel le peintre peut avoir une infinité de vues, de regards, de sensations, mais qui est aussi un espace vécu, regardé, touché, écouté. Dans *Le doute de Cézanne*, Maurice Merleau-Ponty explique justement que la tentative de Cézanne est de peindre "la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée" (Merleau-Ponty 1996: 18): au-delà de toute objectivation, la peinture de Cézanne nous donne une idée du paysage qui est déjà une piste vers une ontologie fondée sur notre présence corporelle dans un monde à l'état naissant et qui décrirait notre relation au monde et nos relations dans le monde. Mauro Carbone écrit: "Merleau-Ponty décrit donc une sorte d'effet Cézanne' qui se configure comme un effet de dépaysement – que l'on peut rapprocher justement de celui qui pour Straus peut se produire dans l'espace du paysage – de la confiance de l'homme d'être, en langage heideggerien, le 'maître de l'étant'" (Carbone 1999: 51, nous traduisons). La référence renvoie à la distinction opérée par Erwin Straus entre espace du paysage et espace géographique (Straus 2000: 378-85)¹: en particulier, "dans le paysage nous sommes entourés d'un horizon" qui se déplace toujours avec nous, alors que "l'espace géographique n'a pas d'horizon" (Straus 2000: 378). Cela signifie, en termes merleau-pontiens, qu'il existe toujours un chiasme entre le visible et l'invisible, car on ne distingue pas la totalité dans l'espace du paysage, on n'en voit seulement qu'une partie. Donc, l'espace du paysage est "ouvert", dans la mesure où il permet toujours de se mettre sur le chemin d'une visibilité de l'invisible, de ce qui est latent dans la spatialité². Cette

¹ On trouve cette différenciation dans le contexte de l'étude de la différence entre percevoir et sentir, "l'espace du sentir est à l'espace de la perception comme le paysage est à l'espace géographique. L'espace de la perception est un espace géographique" (Straus 2000: 378).

² Par exemple, Straus écrit: "C'est pourquoi nous sommes surpris de voir la cigogne migrer de Memphis à nos régions et retrouver son chemin d'où elle est venue parce que dans son vol, elle atteint un but qui n'est pas visible à l'intérieur de son horizon, parce qu'elle se comporte comme si elle comprenait la géographie. [...] La forme moderne du voyage, pendant lequel nous sautons en quelque sorte des espaces, ou que nous les parcourons, parfois même en dormant illustre de façon pénétrante le caractère systématiquement fermé et construit de l'espace géographique dans lequel nous vivons comme hommes" (Straus 2000: 380).

ouverture, c'est l'ouverture du corps qui explore, ce qui fait que le dépaysement du paysage est toujours corporel.

Merleau-Ponty propose, dans l'Avant-propos de la *Phénoménologie de la perception*, la même distinction: "Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance *parle* toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, *comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière*" (Merleau-Ponty 1945: III, nous soulignons)³. Ainsi, la tâche de la phénoménologie est de retrouver le monde de la vie, et le paysage, selon la lecture qu'en donne Merleau-Ponty, est *ce que l'on connaît prérationnellement*: la rencontre avec un fleuve avant de lire son nom sur la carte (avant même de connaître ce qu'est une carte), les sensations que nous donne l'eau qui passe sur notre corps, les sons et les couleurs, tout cela est *le paysage* dont parle Straus, une "unité de sens corporels" (Carbone 1999: 29). Dans cette optique, le paysage permet aussi de considérer la complexité des strates, des sédiments, qui entrent dans le processus de sa constitution, et, même dans un contexte anthropisé, l'espace du paysage nous donne à voir une sédimentation, qui est au fond celle de l'espace vivant que nous habitons: "Le paysage est constitué comme un enregistrement constant [...] des vies et du travail des générations passées qui l'ont habité, et ce faisant, qui y ont laissé quelque chose d'eux-mêmes" (Ingold 1993: 152, nous traduisons). C'est ainsi qu'il existe un commerce réciproque, une réversibilité entre la vie et l'espace, et que l'espace, lorsqu'on arrive à sentir son aspect vécu et pathique, provoque en nous un dépaysement, qui, loin d'être seulement lié à la perception du monde naturel, évoque notre appartenance culturelle, notre manière *d'habiter* et *d'explorer* le monde. Un "effet Cézanne", nous avons dit, un effet de dépaysement produit par le paysage et par ses variations et déformations.

Il importe avant tout de dépayser la conviction d'être les *maîtres de l'étant*: remettre en question le statut d'un *anthropos* capable de dominer la nature creusant son opposition à celle-ci tandis qu'il se protège dans la bulle d'un progrès constant, d'une technicisation incessante finalisée à une habitabilité du monde entier ou, lorsqu'il ne s'agit pas de le rendre habitable, à une exploitation des ressources dictée par une con-

³ Merleau-Ponty se réfère explicitement aux études neurologiques de Straus plus loin dans la *Phénoménologie de la perception*.

ception utilitariste de l'espace. Le paysage semble être le signe de ce dépaysement, de ce *décentrement*, qui invite à remettre en question l'attitude prédatrice, et cela est déjà un indice de la pertinence de réfléchir sur cette notion lorsqu'il s'agit de penser notre condition globale et en particulier à la crise écologique.

La modernité et l'idéal du progrès, en effet, s'accompagnent fortement d'un oubli de la spatialité spontanée que révèle le paysage; cette spatialité vécue, qui serait déjà le lieu de notre co-habitation intersubjective du monde, deviendrait subalterne à la subjectivité humaine, et donc, en même temps, à l'esprit de domination de l'homme sur la Nature: "Notre monde perceptif avec ses choses fixes et mobiles, son espace géographique fermé, systématisé, son temps objectivé, est dominé par le plan, la mesure, l'heure. Nous vivons avec l'heure, et plus elle nous domine, plus le paysage recule" (Straus 2000: 378)⁴. L'espace du paysage, "la spatialité primordiale, qui pour Straus se donne dans l'unité des sens corporels ainsi que dans l'unité du moi avec le monde" (Carbone 1999: 28. Nous traduisons), nous aide à repenser une spatialité délaissée par la modernité, l'espace soumis au principe de production occidentale, objectif, considéré selon son utilité et son exploitabilité par les êtres humains (Righetti 2015).

Si le dépaysement que produit le paysage est utile pour comprendre l'une des limites de la conception moderne de l'espace, nous avons aussi annoncé qu'une telle conception ne peut être déliée de l'aspect corporel du dépaysement qui a lieu. Nous habitons un "espace pathique", qui n'est pas seulement l'espace donné à la vue, il s'agit aussi de l'espace de la danse, de la sonorité, de la perceptivité et motricité corporelle: si la peinture et la poésie ont été les pratiques artistiques privilégiées dans les discours sur le paysage, n'oublions pas que justement là où notre motricité est en jeu on peut trouver une compréhension corporelle et performative du paysage, par exemple dans la danse et dans le théâtre (Messori 2013b). De manière plus générale, il s'agit de l'espace que déjà Merleau-Ponty évoquait en décrivant un schéma corporel multiple, à la fois perceptif, moteur, sexuel, linguistique, qui met en place des stratégies d'ex-

⁴ La spatialité est subalterne à la temporalité en ce que c'est un principe organisateur qui n'admet pas de "perte de temps" qui va l'organiser: s'arrêter devant ou dans un paysage, nous dit Straus, est une gêne dans la conception moderne du voyage (Straus 2000: 377). Pour une étude de l'oubli de la spatialité et le primat moderne de la temporalité, voir Righetti 2015.

ploration qui ne sont pas fixées dans une rigidité immuable, mais intégrables lors de notre rencontre avec le monde (Merleau-Ponty 1945). Ainsi, tout comme le schéma corporel est multiple, on doit comprendre que le contact avec le *paysage*, étant ce contact corporel renouvelé que l'analyse purement rationnelle risque d'oublier, est lui aussi multiple et divers, et non seulement visuel.

En même temps, l'espace pathique du paysage contient d'emblée une dimension intersubjective: dans la danse se déploie, par exemple, notre capacité à apprendre, ensemble, des intégrations communes et complémentaires du schéma corporel ou, plus simplement, on a toujours besoin d'autrui pour apprendre à marcher, à parler et, même, à percevoir. L'espace du paysage est pris dans une intersubjectivité primordiale, puisque c'est une commune présence à un monde pour chacun différent qui s'y présente. Encore plus, le paysage nous permet une plus ample prise de conscience de notre corporéité commune. Cézanne met son corps à disposition de l'expressivité de cet espace de la profondeur, il *exprime*, et donc rend disponible à autrui, son immersion dans l'espace, et, surtout, la possibilité que sa perception du paysage soit soumise à une série de déformations et de variations (cfr. Carbone 2013b), qui sont en même temps des déformations et des variations de son corps et qui alimentent le mystère d'être ensemble dans le monde et de pouvoir communiquer malgré que nous voyons le monde de différentes manières, et d'autre part nous montrent que c'est une intersubjectivité par *écarts*, par *différence*, par *diacritique* qui se donne à nous.

L'artiste est capable de mettre son corps en scène, de faire en sorte que l'espace, souvent oublié et écarté, puisse s'exprimer à travers lui: c'est tout un domaine intersubjectif qui s'ouvre ainsi dans la performativité artistique, mais aussi une fragilité, les doutes de sa capacité à restituer le monde, son monde ou ses mondes. L'oubli du paysage en tant que domaine naissant de la vie est bien évoqué dans cette autre notion que l'on a utilisée pour substituer le préfixe *anthropos* (Haraway 2015): la vision géographique de l'espace se prolonge dans des logiques productivistes en transformant l'espace, dans le long passage qui va de la modernité à l'époque globale, en un capital. Pourtant, la logique uniformisatrice du principe de production se trouve ébranlée, si l'on donne sa juste valeur au processus de représentation des déformations possibles que l'effet dépayçant du paysage peut nous montrer.

Peut-on alors parler de *paysages globaux*? C'est-à-dire, pouvons-nous prendre en considération cette notion phénoménologique du *paysage* dans le contexte de notre condition globale, en considérant qu'elle a déjà

en soi les germes d'une critique à l'espace objectivé? Comment intégrer les réflexions sur cet espace dépayçant, corporel et intersubjectif dans nos réflexions sur l'appartenance globale? Nous pourrions commencer par nous référer au fait que déjà l'utilisation du terme "intersubjectif" constitue une limite, car il ne s'agit pas seulement de sujets qui font partie de l'espace du paysage: il faut y inclure les non-humains, les non-vivants, les plantes et les pierres, les animaux et les fleuves, les hommes et les forêts, etc. Pourquoi ne pas rêver du fait que Cézanne voulait déjà *voir avec la montagne, penser le temps des pierres*, exprimer la temporalité des lumières changeantes, nous parler de la profondeur plurielle de la chair, et affirmer la donation primordiale d'un domaine où l'humain et le non-humain s'entrelacent sans dualismes en s'exprimant l'un l'autre?

L'espace de la condition globale n'est pas seulement l'espace anthropisé, réchauffé, meurtri ou phagocyté que révèlent les études anthropocènes, le Capitalocène – ou, encore, le *Thermocène*, le *Thanatocène* et le *Phagocène* (Bonneuil, Fressoz 2016); il existe des *paysages globaux* qui nous dépaycent, certes souvent par leur aspect catastrophique, parce qu'ils nous mettent en contact avec les domaines non-humains, parce qu'ils racontent une appartenance commune à laquelle on ne s'attendait pas. En cela, on ne doit pas oublier la manière dont le commerce avec le paysage et l'expressivité qui s'ensuit se fait aussi par des déformations et par des variations, et que si nous n'arrivons pas à nommer l'époque dans laquelle nous vivons d'un nom univoque c'est au fond que toutes ces dénominations sont liées à des manifestations différentes d'une même condition globale. Dépayser l'Anthropocène, le Capitalocène, etc., implique en apprendre les déformations possibles, les variations et répondre ainsi à l'uniformisation provoquée par une vision prédatrice de l'espace. L'espace global n'est pas seulement un espace voué à la prédation, à l'anthropisation, à l'exploitation productive, mais on peut puiser, à l'intérieur de la globalité elle-même, la force – certes, souvent désolante – de paysages globaux, où l'expérience des liens humains et non-humains insuffle sa puissance de dépaysement et nous propose ainsi des possibilités d'habitabilité commune. Il s'agit donc de se mettre à la recherche d'un "effet Cézanne" capable de nous donner à voir les signes de ces paysages globaux.

2. “Nuclearscape”: pervasivité du paysage global

En 2016, trente ans après la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, sortait *Tchernobyl herbarium*, un livre qui recueille des *rayogrammes* créés par l’artiste Anaïs Tondeur, accompagnés de fragments écrits par Michael Marder (Marder, Tondeur 2021)⁵. Ces *rayogrammes* sont l’empreinte de plantes qui ont poussé dans la zone d’exclusion autour de la centrale, qui ont donc été exposées aux radiations, et qui laissent l’empreinte de leur caractère radioactif sur le papier. Il ne s’agit pas de photographies: nous discernons l’émanation même de leur radioactivité en regardant les images présentées dans le livre et les déformations que les plantes subissent dans cette déformation médiée par le processus artistique. On perçoit dans ces images la catastrophe créée par l’attitude productiviste humaine, une attitude de séparation et d’extraction, l’acte de mordre la nourriture pour en extraire de l’énergie qui, nous rappelle Marder, est comparable à la scission de l’atome (Marder, Tondeur 2021: 36). Cette attitude extractive nous rappelle sans doute aussi la logique de production occidentale dont on a parlé: nous voyons, dans la matière, principalement un lieu d’extraction de l’énergie, en oubliant son caractère vécu. Pourtant, le vécu de la spatialité nous revient justement dans l’image de la catastrophe que nous fournissent les rayogrammes de Tondeur. La catastrophe a imprégné les plantes d’une condition de radioactivité, une pervasivité nucléaire qui envahit le paysage de Tchernobyl, et que l’artiste peut nous montrer sur les pages d’un livre, justement là où la parole fait défaut, là où la raison n’arrive pas à décrire la douleur de la perte. Précisément, dans ce lieu qui semblait le non-paysage par excellence, écarté du domaine de la vie, enfoui sous un “Sarcophage”⁶ on retrouve, dans l’empreinte des plantes radioactives, un paysage catastrophique qui est tout de même un paysage.

Pourquoi constituer un *herbarium* de plantes condamnées? Que nous disent ces plantes? Elles nous racontent l’aspect le plus catastrophique de l’anthropisation et de la condition globale: elles ont poussé dans un lieu que l’homme n’est pas à même d’habiter, et elles sont devenues ainsi justement pour garantir à l’être humain une habitation toujours plus confortable de l’espace. Elles témoignent donc d’un paradoxe selon lequel

⁵ Le livre est accessible en ligne, en anglais, à l’adresse suivante: <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/the-chernobyl-herbarium/>.

⁶ C’est ainsi que l’on appelait la structure qui devait isoler la centrale de Tchernobyl (Marder, Tondeur 2021: 84, fragment 20).

rendre habitable veut dire, en même temps, rendre inhabitable, garantir pour les êtres humains une habitabilité confortable qui touche, bien sûr, les habitabilités non-humaines, mais qui va, en dernier lieu, concerner aussi l’habitabilité humaine. Les plantes de Tondeur évoquent un jardin, qui est déjà un jardin anthropocène, dans lequel on rencontre une certaine atmosphère de l’irréparable:

le *Tchernobyl Herbarium* de Tondeur ne correspond pas aux précisions de Rousseau. D’une part, il n’inclut pas les plantes elles-mêmes mais leur impression phototosensible. Et, d’autre part, il est passé par un travail de révélation chimique, au cours duquel le papier qui retient l’empreinte passe par plusieurs mains. Remarquez, ces modifications sont assez parlantes. Elles montrent qu’il n’y a plus de simplicité intacte de la nature, plus de beauté vierge après Tchernobyl, plus de valves de sécurité ou d’issues de secours hors de la civilisation, et encore moins dans nos corps et dans la présence physique des plantes. (Marder, Tondeur 2021: 58)

L’*herbarium* est en ce sens une collection de déformations, qui se font par une série de médiations techniques. Il n’y a plus d’illusion de transparence – avoir la plante “elle-même” présentée directement à chaque page de l’herbier. Il ne faudrait pas considérer donc qu’il s’agisse de retrouver une nature intacte: la “spatialité primordiale” du paysage, que cet *herbarium* perturbant évoque, consisterait simplement en un rappel de notre commerce avec le monde, un commerce intersubjectif, mais qui est aussi un lien avec les autres espèces et avec la matérialité de l’espace, dans une fragilité corporelle commune qui nous unit tous dans la catastrophe. On peut comprendre ce “dépaysement” comme la prise de conscience d’un “co-devenir multiespèce” qui implique des domaines qu’il nous est impossible de voir, comme le domaine *chthonien* évoqué par Donna Haraway, lui aussi primordial et qui bouleverse nos rapports avec la “nature” (Haraway 2020), ou le domaine de la radioactivité des isotopes radioactifs. Les plantes de Tondeur nous interpellent aussi au sujet de ces domaines invisibles; à cet égard, si, comme écrit Marder, la force de l’art “est incapable de changer la réalité, de pénétrer au plus profond et de décontaminer les corps de la terre, des plantes et des humains rivés aux isotopes radioactifs”, il est toutefois possible de “caresser la surface des choses – la superficie des restes, qui inclut les fragments de cette chose nommée *psyché* – les console, les caresse, leur offre un contact doux, une caresse” (Marder, Tondeur 2021: 58-9).

Pourtant, cette force de superficie est une force qui *demeure tout de même en contact avec la profondeur*: la profondeur que Cézanne cherchait dans sa peinture est une profondeur vue et touchée⁷, c'est une profondeur qui se donne *aussi* à la superficie, car elle y revient toujours, car elle n'est pas définitivement écartée, car il existe des restes, qui refont surface, une profondeur comme un tout, un équilibre fragile qui impliquait son corps percevant, et qui induisait aussi *les doutes* qui se manifestaient quant à la possibilité, pour sa corporéité, d'exprimer la profondeur du paysage. L'art de Tondeur cherche à révéler une autre profondeur: les isotopes radioactifs rentrent dans les corps, dans les plantes, ils pénètrent aussi dans notre conscience d'être au monde, lorsqu'on saisit leur présence invisible. Ils s'unissent à nous, ils deviennent pervasifs dans le paysage global, ils nous envahissent et dessinent de nouvelles possibilités d'habiter l'espace. C'est une pervasivité impalpable de la profondeur qui fait surface dans ces plantes radioactives, qui œuvrent en nous une sorte d'"effet Cézanne".

En somme, il ne faut pas envisager le paysage comme seulement le non-paysage catastrophique, figé, de la zone d'exclusion de Tchernobyl. Il est nécessaire de comprendre que ces plantes sont l'émanation d'un paysage global, dans lequel les caractères néfastes de l'anthropisation sont devenus pervasifs. Dans ce cas, ces plantes nous parlent d'un *nuclearscape*, un paysage nucléaire qui n'est pas limité à la zone d'exclusion de Tchernobyl, mais qui touche toute la planète, qui comprend potentiellement chaque point du globe et qui est, en ce sens, proprement *global* (Valentines-Álvarez, Lopresti 2019). Il faut considérer "comment les technologies nucléaires ont donné forme et donnent encore forme, à nos paysages réels, imaginaires, utopiques et dystopiques" (Valentines-Álvarez, Lopresti: 180, nous traduisons). Les technologies nucléaires ont, à cet

⁷ "Cézanne ne cherche pas à suggérer par la couleur les sensations tactiles qui donneraient la forme et la profondeur. Dans la perception primordiale, ces distinctions du toucher et de la vue sont inconnues. C'est la science du corps humain qui nous apprend ensuite à distinguer nos sens. La chose vécue n'est pas retrouvée ou construite à partir des données des sens, mais s'offre d'emblée comme le centre d'où elles rayonnent. Nous *voyons* la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets — Cézanne disait même: leur odeur. Si le peintre veut exprimer le monde, il faut que l'arrangement des couleurs porte en lui ce Tout indivisible; autrement sa peinture sera une allusion aux choses et ne les donnera pas dans l'unité impérieuse, dans la présence, dans la plénitude insurpassable qui est pour nous tous la définition du réel" (Merleau-Ponty 1996: 26).

égard, une influence dans la production d'un paysage global, car leur pervasivité est telle que, dès les premiers essais nucléaires pendant la Deuxième Guerre mondiale, les particules radioactives ont parcouru le globe en influençant, d'une manière ou d'une autre, la composition matérielle de l'atmosphère que nous respirons, et en allant se poser, d'une manière invisible à nos yeux, dans le monde que nous habitons. C'est justement cette invisibilité que l'œuvre de Tondeur nous aide à appréhender. Car, elle ne rend pas visible l'objet-plante en soi, tel que le regard objectivant pourrait le prendre, mais elle nous permet de voir *la pervasivité même* de la radioactivité *dans* la plante, et donc aussi en nous-mêmes, dans notre corps, et ainsi elle nous montre l'un des plus drastiques et puissants englobements du *nucléaire* dans le "*scape*". De cette manière, la pratique artistique permet de dévoiler une condition globale qui est souvent invisible: les plantes deviennent elles-mêmes les protagonistes de cette performance, c'est elles qui pratiquent sur nous un effet de dépaysement. Elles ont poussé, et leur habitat les a informées: leur image nous indique pourtant une condition commune, à tous les êtres humains, à tous les êtres vivants, chthoniens et même aux pierres, aux arbres, aux montagnes. Aujourd'hui, nous pourrions rechercher aussi dans la Sainte-Victoire les traces d'un *nuclearscape* pervasif.

3. *Paysages de fragilité*

Le paysage global se structure ainsi comme un paysage commun de fragilité, de catastrophe, mais aussi comme possibilité de compréhension, signification, action, qui, justement parce que l'on se trouve en présence d'un paysage, s'ouvre à nous. Sans souhaiter demeurer dans une vision catastrophique, nous sommes pourtant contraints de partir justement de cet "ébranlement" qu'une condition de fragilité commune provoque en nous. La pervasivité du *nuclearscape* nous enseigne que les isotopes se déposent dans nos corps fragiles, et que nos corporéités sont partagées, ainsi que nos sensibilités. De même, la viralité pandémique nous confronte à une condition de fragilité commune qui s'insinue dans les souffles, dans les gestes, dans les interstices de notre vie sociale.

Ces paysages ne peuvent être liés à une notion traditionnelle de *lieu*. Le *lieu* localisable de l'espace géographique se trouve en effet emporté par une hyper-spatialité qui se constitue par "le rôle inédit et crucial de la

connectivité, de la systématisation de la possibilité de connexion” (Lussault 2017: 28), il devient “hyper-lieu” (Lussault 2017)⁸, espace connectif, principalement urbanisé, dans lequel notre présence dépasse toujours le lieu avec des fenêtres vers des *mediascapes globaux* (Appadurai 2015). Le lieu devient “hyper”, car il dépasse la localisation de son espace géographique, de ses coordonnées. Il acquiert une localité plurielle qui appelle à des enjeux divers. Il devient en même temps un espace politique, c’est là où l’on éprouve ce que signifie “être co-présents”, on met en commun “l’espace qui est entre” (Lussault 2017: 41). En même temps, l’“hyper” est déterminé par les flux globaux qui envahissent l’espace. La condition médiale devient elle-même un paysage global et on peut concevoir, comme le fait Arjun Appadurai, les “flux culturels globaux” du point de vue de paysages (-scapes) qui formeraient “les briques de construction de [...] mondes imaginés [...] constitués par les imaginaires historiquement situés de personnes et de groupes dispersés sur toute la planète” (Appadurai 2015: 71).

Il en résulte que le “scape” acquiert de nombreuses déclinaisons possibles. Il ne s’agit pas simplement de parler de paysage au sens phénoménologique, mais de nous expliquer – et cela est en accord avec ce que l’on a étudié jusqu’ici – qu’il ne s’agit pas, à l’époque globale, de s’occuper seulement de *landscape*, d’un paysage entendu du point de vue de la “terre”, mais aussi d’*ethnoscapes*, “le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons: touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d’autres groupes et individus mouvants, semble affecter comme jamais la politique des nations”, de *technoscape*, “la configuration globale et toujours fluide de la technologie”, de *financescape* le paysage “mystérieux”, “rapide et difficile à suivre” de “la disposition du capital mondial”; ou encore, en parlant de “paysages d’images”, de *mediascapes*, “distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l’information” et d’*idéoscapes*,

⁸ L’une des caractéristiques des “hyper-objets”, dont la notion d’“hyper-lieu” est tirée, est, outre leur *viscosité*, une tendance à s’insinuer parmi nous sans pouvoir nous en débarrasser, à s’attacher à notre peau même, qui dépasse les oppositions entre sujet et objet, qui rappelle la perversité dont nous avons parlé, aussi leur *non-localité*, l’impossibilité à définir un lieu qui serait celui de l’apparition de l’hyper-objet: ils sont dans une apparition continuelle, dans des manifestations diversifiées qui poussent à repenser aussi l’approche phénoménologique à la lumière de ces conditions de manifestations plurielles (Morton 2018). Le réchauffement climatique est, selon Morton, un exemple d’hyper-objet, et aussi le *nuclearscape* peut en être un (Valentines-Álvarez et Lopresti 2019).

“concaténation d’images” (Appadurai 2015: 71-5). Si l’on ajoute à cela le *nuclearscape*, que nous avons mentionné, ou l’idée d’un *viraloscape* pour parler de la condition post-virale, nous voyons que ce “scape” aux déclinaisons multiples nous parle de manière complexe et souvent entrelacée de notre appartenance aux flux globaux. Si la notion de *paysage* se nourrissait de notre appartenance corporelle à un monde qui se construisait par *déformations* et *variations*, l’outil du “scape” proposé par Appadurai se situerait justement dans cette optique de dépassement de la spatialité objective: le paysage contient en lui aussi une composante culturelle, sociale, politique, médiatique, économique.

Ainsi, si nous voulons comprendre les *paysages globaux* en tant que briques de “mondes imaginés”, comme propose Appadurai, qui couperaient de manière transversale les frontières des États-nations en nous signalant des appartenances et des influences plurielles et non univoques, il nous faut alors garder la force dépayssante de la notion de paysage. Celle-ci nous guide dans la découverte de notre fragilité globale. Le *nuclearscape* et le réchauffement climatique en sont des exemples patents, et nous avons déjà évoqué la condition pandémique, qui a aussi un caractère de pervasivité et en même temps d’une spatialité complexe.

D’autres exemples émergent de l’étude des flux culturels. L’aspect culturel, médiatique, devient déterminant dans la condition globale: êtres corporels immergés dans des réseaux globaux, les perceptions de notre appartenance commune se multiplient.

En ce sens, nous pouvons nous référer, avec Mauro Carbone, à une condition d’*être morts ensemble* (Carbone 2013a). Carbone étudie l’événement du 11 septembre 2001⁹ en prêtant une grande attention à la force des images:

⁹ Nous pourrions considérer le lien étroit qu’il existe entre événementialité et paysage global. Non seulement dans l’idée de *nuclearscape* qui se constitue par des événements catastrophiques, tels que Tchernobyl ou les premiers essais nucléaires, mais aussi dans des événements de longues haleines, comme le réchauffement climatique, et plus en général dans l’“Événement Anthropocène”, comme nomment leur ouvrage Bonneuil et Fressoz: ces événements fonctionnent selon des dynamiques de variations et de déformations, puisqu’on l’a dit, ils se manifestent de manière plurielle et diversifiée, il s’agit d’événements pervasifs, comme une pandémie qui entre dans le souffle des humains, ils sont non-localisables car ils dépassent, à l’intérieur même de la vie de chaque lieu la caractéristique d’une localisation géographique fixe. Naturellement, chaque événement local conserve sa force locale et la destruction personnelle qu’il apporte dans des mondes pluriels, mais on prend conscience du fait que les événements sont aussi globaux, et que les “paysages globaux” sont, d’une quelque manière, informés et structurés aussi par cette événementialité globale.

Il est évident que, si ce ne fut pour ses images, le 11-Septembre aurait été, ni plus ni moins, *un autre événement*. Mais tout ceci, au lieu de nous inciter à en redimensionner la gravité, devrait nous aider à considérer, dans toute son ampleur, la *portée politique intrinsèque* de notre rapport esthétique-sensible au monde, rapport avec lequel celui que nous entretenons avec les images ne *fait évidemment qu'un*: un rapport que, justement en raison de sa portée, le platonisme, intrinsèquement animé d'une volonté de contrôle, ne cesse de vouloir an-esthétiser. (Carbone 2013a: 114)

Notre "rapport esthétique-sensible au monde" se dévoile dans notre rapport aux images qui non seulement sont reproduites en boucle sur les écrans télévisés autour de la planète, mais qui sont même vécues en direct. Une conception platonicienne des images serait an-esthétisante, car elle refuse toute valeur ontologique aux images, ce qui empêcherait de comprendre la portée d'un événement qui se constitue justement par sa visibilité diffuse. De ce fait, nous pouvons comprendre pourquoi parler du paysage médial n'est pas si différent de parler d'un paysage classique tel que l'entendait la phénoménologie: la puissance des images est telle qu'elles participent à notre exploration esthétique-sensible du monde, elles participent à l'espace pathique qui nous entoure. Notre corporéité n'est pas exempte lorsque nous percevons les images de l'événement, et nous aussi nous *sentons* comme si nous étions en présence de l'effondrement des tours.

En même temps, les images du 11-Septembre ont produit un espace commun de visibilité, dans lequel tous les spectateurs sont pris dans un même naufrage, dans lequel on assiste non seulement à la mort en direct, mais, en plus, au moment interminable de la mort d'autrui: "un naufrage dont [...] nous avons été *tous* spectateurs, et par le biais duquel, en tant que spectateurs du même naufrage, nous nous sommes tous sentis liés à ces naufragés et reliés entre nous, devenus par conséquent, à notre tour, des naufragés: monde dont la chair rend chair celui qui participe à ce monde, enseigne Merleau-Ponty. Les images du 11-Septembre sont la chair qui, dans le bien comme dans le mal, nous a reliés" (Carbone 2013a: 86). La puissance esthétique, ontologique et politique des images est celle d'une union dans la même chair au moment où l'on se rend compte d'*être morts ensemble*, et que cette condition de mortalité commune nous implique dans notre *être ensemble dans le monde*, alors même que nous sommes encore vivants.

Dans ce naufrage collectif, le *falling man* est l'image choquante d'un non-être, ou mieux, d'un *devenir non-être*: et chaque spectateur, en voyant ces êtres humains tombant des tours, un peu de ce *non-être qui*

encore doit être et de *l'être encore* qui caractérise ce *non-être qui va bientôt être*. Le lecteur ne prendra pas ces déclinaisons du mot *être* comme des jeux de mots, s'il pense à la manière dont on est en train d'examiner le *paysage global*: qu'il s'agisse d'un *nuclearscape*, du réchauffement climatique ou du paysage d'une mortalité pandémique, nous sommes emportés dans un espace de fragilité et de mortalité commune, dans lequel nous expérimentons justement cette condition ambiguë qui relie l'être et le non-être, la vie et la mort. Vingt dernières années nous ont enseigné toujours plus que la condition de mortalité commune n'est pas seulement humaine, mais que le *sentir commun de la perte* s'élargit, qu'il dépasse l'*anthropos* qui a donné son nom à une époque géologique, et que nous vivons, dans les enjeux de notre appartenance globale, des naufrages intra-espèce et en partie extra-humains.

En cela, l'Être-morts-ensemble nous ouvre le domaine de la chair qui s'apparente au *polemos*, interprété dans le sens patočkien de "force qui peut non seulement *diviser*, mais aussi *unir*", "une tentative de baptiser une dimension ontologique commune aux différentes individuations", pré-individuelle, mais non précédente et séparée des différentes individualités (Carbone 2013a: 110-1). Sans entrer ici dans la remise en question de la notion d'individu et la possibilité de trouver ce qu'elle devient dans la condition globale, nous pouvons pour l'instant considérer qu'il faut réfléchir, dans cette ontologie qui partirait d'une *chair*, d'un *polemos*, à ce que veut dire l'appartenance commune qui unit l'humain et le non-humain, le "co-devenir multi-espèce" qui nous plonge dans les mondes *chthoniens* (Haraway 2020) ou encore une attitude à *devenir pierre, devenir animal, penser avec les rochers, désirer avec les montagnes*. L'expérience d'être-morts-ensemble nous pousse dans la douleur et la souffrance, et dans les paysages globaux de catastrophe que nous habitons, aussi à être-chthoniens-ensemble, être-pierre-ensemble, être ensemble Cézanne et la Sainte-Victoire, le réchauffement climatique et les strates géologiques, les plantes d'Anaïs Tondeur et les isotopes radioactifs qui peuplent la géosphère. C'est dans cette optique que l'on peut évoquer, toujours avec Patočka, la "solidarité des ébranlés", ceux qui ont échappé au péril du *polemos*, à "l'expérience du front", les ennemis qui sont projetés dans un autre monde commun, dans une autre dimension (Patočka 1999: 212). *Penser avec* veut dire renoncer à toute idéologie de l'individu ou de la transparence de la conscience, et se mettre au travail dans une dimension qui prendrait en compte les corps pluriels des paysages globaux. Dans cette perspective, nous ne pouvons

réfléchir à la crise écologique sans prendre en compte les aspects corporels (Iofrida 2019), qui nous poussent à comprendre en quel sens nous habitons les paysages globaux, comment leur horizon se déplace par nos mouvements, et comment ces paysages, au-delà de toute considération d'espace clos et fermé, nous ouvrent toujours plus vers l'invisibilité d'un espace commun toujours plus étroit, qui pourtant ne se nourrirait pas d'uniformisation, mais de différences entretenues.

4. Conclusion. Fragilité et performativité: éthique et esthétique dans les paysages globaux

Sont-ce des hyper-paysages qui s'ouvrent à nous? Des paysages qui opèrent leur fonction de dépaysement, qui nous remettent en contact avec le monde de la vie, mais qui sont en même temps le lieu d'une hyper-connexion, dans lequel s'unissent les flux culturels, médiaux, économiques, sociaux, politiques, algorithmiques, toujours par le biais de notre corporéité ambiguë? Comment les voir, alors même que la compréhension que l'on en a fuit et qu'il est difficile pour nous de les appréhender? En ce sens, on retrouve Cézanne devant la Sainte-Victoire qui exprime les variations (in)visibles d'un monde pré-rationnel, pré-individuel, toujours se donnant. La *performance* de Cézanne, qui met son corps au service de son expressivité et qui, par son lien étroit avec le paysage, évoque aussi notre condition globale, est la *performance* de l'homme corporel devant les enjeux d'un monde global.

Pourtant, ce qui va être particulier dans le caractère *performatif* de la pratique artistique, c'est le fait que la distinction entre sujet et objet résulte, dans la *performance*, dépassée: l'artiste n'est plus le sujet créant une œuvre d'art, un objet, qui existe de manière autonome par rapport à lui, mais il se met en scène avec son corps. Son corps et l'événement qu'il crée participent de la pratique artistique, et de même, les spectateurs ne sont pas détachés et contemplateurs d'une œuvre d'art autonome et objective (Fischer-Lichte 2008: 17). À ce sujet, Erika Fischer-Lichte analyse longuement l'exemple de la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramović de 1975, qui s'inflige une douleur corporelle, mais qui suscite aussi chez les spectateurs un besoin de réponse par rapport à ce qu'ils sont en train de voir: "À travers sa performance, Abramović a créé une situation dans laquelle le public était suspendu entre les normes et les règles de l'art et la vie de tous les jours, entre des impératifs esthétiques et éthiques" (Fischer-Lichte 2008: 12, nous traduisons).

Ce qui est particulièrement intéressant pour nous c'est que l'exemple par lequel Fischer-Lichte ouvre son livre sur la performativité fait référence à un processus de monstration de la fragilité corporelle, dans lequel l'artiste met en scène sa propre souffrance, tout en montrant, à la fois, la fragilité des spectateurs qui devront intervenir pour interrompre la performance, eux aussi pris, par le choix de leur intervention, dans le jeu performatif, et qui pose aussi la question du lien entre un impératif éthique et l'aspect esthétique de la performance. Ce qui se passe dans cette performance c'est que la monstration de la fragilité d'un corps humain, qui est capable de se mettre en scène artistiquement dans la douleur de sa souffrance, dans le corps de l'artiste même, devient la prise de conscience d'une fragilité commune, et même des institutions qui vont accueillir cette souffrance: la galerie d'art qui repose sur la division entre sujet et objet et sur le principe selon lequel le spectateur ne peut pas intervenir dans la représentation artistique, qui est elle aussi ébranlée par la performance; la fragilité de l'art est montrée dans le corps de l'artiste, comme un *doute*, nous pourrions dire, *le doute d'Abramović*, qui s'insinue, comme c'était le cas pour Cézanne, dans son corps.

Si nous avons choisi de parler de fragilité commune dans les paysages globaux c'est surtout parce que la fragilité peut mettre en lumière aussi l'urgence de la recherche d'une éthique – et d'une politique – qui dépasserait la dichotomie entre sujet et objet. Par conséquent, regarder à la condition globale comme à un *paysage* qui produirait en nous un "effet Cézanne" nous donne l'avantage d'opérer une action qui est avant tout esthétique, liée à la sensibilité de notre corps propre, liée à une sensibilité commune et à une fragilité commune que nous apprendrions à voir. Par les signes d'une incorporation de la radioactivité que nous avons trouvée dans la pratique artistique de Tondeur, nous pourrions dire que les plantes deviennent elles-mêmes les actrices de cette performance. Ainsi, non seulement il existe une performativité humaine, mais on peut rechercher aussi des performativités non-humaines (Dalmasso 2020) et nous sommes capables de mettre en scène des processus de co-hybridation de la performance humaine et non-humaine.

Dans ce contexte, la faiblesse, condition humaine essentielle, peut aussi constituer le fondement d'une résistance aux systèmes de domination (Labelle 2018: 129). Brandon Labelle propose, par exemple, dans sa pratique artistique et philosophique, d'étudier la force des *paysages sonores*, non seulement pour se mettre à la recherche de *l'invisible*, par des pratiques d'*acousmatiques*, mais aussi en considérant comment, dans les paysages sonores, on peut trouver des implications éthiques et politiques

aussi dans une condition de *weak-strenght*: “la faiblesse comme une forme de résistance, une articulation de responsabilité et de conscience, et qui pourrait donner naissance à une nouvelle compréhension de la force, ‘weak-strenght’” (Labelle 2018: 129, nous traduisons). Le son donne des exemples de cette condition, car, dans la sonorité, nous sommes non seulement à l’écoute, mais toujours dans le risque d’être surpris, nous sommes faibles face aux événements sonores, “le son, quand il n’est pas un signal, c’est-à-dire quand il n’est pas rapporté à sa source sonore, nous envahit et nous saisit comme quelque chose qui, à l’improviste, soudainement, se manifeste et rayonne, comme quelque chose qui nous prend par surprise” (Messori 2014: 141). Les stratégies de résistance qui en résultent deviennent d’autant plus importantes lorsque l’on aperçoit les paysages sonores qui peuplent les villes contemporaines, avec leur *technophonie* qui parfois envahit notre atmosphère sonore en opérant des formes d’exclusion ou d’occultation¹⁰. Ainsi, *ce qui a disparu à la vue*, ceux qui ont été occultés peuvent revenir dans le paysage sonore (Labelle 2018: 47), et la lamentation et le deuil peuvent devenir des stratégies de résistance politique (Butler 2015).

On pourrait se rappeler d’un récit de Gunther Anders, *L’avenir pleuré d’avance*, dans lequel un personnage qui rappelle le Noé biblique, le seul à présager une catastrophe à venir, n’est pas écouté dans ses prévisions catastrophiques: pour être entendu et pour convaincre les autres de l’aider, le Noé d’Anders doit contrevenir à tout tabou culturel, il revêt des habits qu’il ne pourrait pas porter, car il n’est pas en deuil, il se met à se lamenter, il expose un deuil qui est simplement le deuil à venir de l’être déjà morts ensemble, alors même que nous ne sommes pas encore matériellement morts (Anders 2006). Il doit *donner spectacle de soi*, par une lamentation qui est une performativité scandaleuse et renversante. Pourtant, ce geste de décentrement, *s’endeuiller alors que cela n’est pas permis*, pleurer des morts qui ne sont pas encore morts, participer déjà d’un

¹⁰ Par exemple, Nina Power a mis en évidence comment l’utilisation massive de voix féminines dans les espaces publics creuse des différences de genre. Ces voix sans corps, presque des fantômes, sont un moyen de “soft coercion”, qui cache de profondes disparités, puisque le nombre de voix féminines utilisées dans les espaces publics est inversement proportionnel aux femmes présentes dans les places de pouvoir: “their voices – albeit ghostly, disembodied, usually pre-recorded and extremely narrow in terms of origin, class, and pitch – are everywhere. This flooding of the commercial and transportational economy with female-sounding voices is inversely correlated to the number of women in parliament, with recorded female voices outnumbering male voices five to one” (Power 2014: 24).

deuil commun, alors que celui-ci n'est pas présent, va changer l'attitude perceptive des autres concitoyens. Le paysage global que décrit Anders est celui catastrophique d'une humanité qui va s'auto-détruire par son refus de prendre conscience de la condition de mortalité commune qui l'entoure. "Hiroshima est partout" (Anders 2008) indique qu'un *nuclearscape* existe tout autour du globe, un *nuclearscape* qui comprend aussi le risque de s'autodétruire de la part de l'humanité: potentiellement, chaque lieu du monde est Hiroshima, Tchernobyl, Fukushima. Ou, encore plus, cette capacité de s'autodétruire s'étend, elle n'est plus seulement localisée dans les armes ou les techniques nucléaire, mais on en rencontre les traces dans le réchauffement climatique: cette pluie fine qui annonce le déluge est la pervasivité visqueuse de paysages globaux qui se donnent à nous. Et si on lui demandait pour qui il est en deuil, le Noé d'Anders, sans proposer de vision salvifique de l'arche, mais plutôt une prise de conscience de la fragilité corporelle, pourrait répondre, par toute l'expressivité de son corps, qu'il est en deuil pour tous ceux qui sont encore vivants, mais qui font, ensemble, l'expérience d'une mortalité commune.

Bibliographie

Anders, G., *La menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, Paris, Le serpent à plumes, 2006.

Anders, G., *Hiroshima est partout*, Paris, Seuil, 2008.

Appadurai, A., *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* (1996), Paris, Payot & Rivages, 2015.

Bodini, J., *Écrans et viralité. Dispositifs de diffusion et de protection*, in *L'avenir des écrans*, Paris, Mimesis, 2020, pp. 93-111.

Bonneuil, C., Fressoz, J.B., *L'événement anthropocène. La terre, l'histoire et nous*, Paris, Points, 2016.

Butler, J., *Vie précaire* (2006), Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

Carbone, M., *Il sensibile e l'eccedente*, Milano, Guerini, 1999.

Carbone, M., *Être morts ensemble. L'événement du 11 septembre 2001*, Paris, Mimesis, 2013a.

Carbone, M., *La déformation en tant que principe de déreprésentation. Le Cézanne des philosophes français*, "Nouvelle revue d'esthétique", n. 12 (2013b), pp. 201-10.

Chakrabarty, D., *Anthropocene time*, "History and Theory", n. 57 (2018), pp. 5-32.

Dalmaso, A.C., *Things that matter. Agency and performativity*, "Aisthesis", n. 13/1

(2020), pp. 155-68.

Fischer-Lichte, E., *The transformative power of performance: a new aesthetics*, London-New York, Routledge, 2008.

Haraway, D., *Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: making kin*, "Environmental Humanities", n. 6 (2015), pp. 159-65.

Haraway, D., *Vivre avec le trouble* (2016), Vaulx-en-Velin, Les éditions du monde à faire, 2020.

Ingold, T., *The temporality of the landscape*, "World Archaeology", n. 2/25 (1993), pp. 152-74.

Hoelle, J., Kava, N.C., *Placing the anthropos in anthropocene*, "Annals of the American Association of Geographers", n. 3/111 (2020), pp. 655-62.

Iofrida, M., *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Labelle, B., *Sonic agency*, London-Cambridge, Goldsmiths Press, 2018.

Lussault, M., *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017.

Maldiney, H., *Regard parole espace* (1973), Paris, Cerf, 2012.

Marder, M., Tondeur, A., *Tchernobyl herbarium. Fragments d'une conscience en éclats* (2016), Paris, Mimesis, 2021.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Merleau-Ponty, M., *Sens et non-sens* (1948), Paris, Gallimard, 1996.

Merleau-Ponty, M., *L'Œil et l'Esprit* (1961), Paris, Gallimard, 1964.

Messori, R., *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione*, Macerata, Quodlibet, 2013a.

Messori, R., *Attraverso il paesaggio. Naturalità del teatro e teatralità della natura* in "Ricerche di s/confini. Oggetti e pratiche artistico-culturali", Dossier 1, *Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del "luogo"*, 2013b.

Messori, R., *Henri Maldiney et l'esthétique du paysage*, in Maldiney. *Une singulière présence*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. 133-50.

Morton, T., *Hyperobjets: philosophie et écologie après la fin du monde* (2013), Paris, Cité du design, 2018.

Patočka, J., *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire* (1975), Paris, Verdier, 1999.

Power, N., *Soft coercion, the city, and the recorded female voice*, in *The acoustic city*, Berlin, Jovis, 2014.

Righetti, S., *Etica dello spazio. Per una critica ecologica al principio della temporalità nella produzione occidentale*, Milano, Mimesis, 2015.

Righetti, S., *La ragione ecologica. Saggi intorno all'Etica dello spazio*, Modena, Mucchi, 2017.

Scarso, D., *Resistance in the garden: nature and society in the anthropocene*, in *Gardens and human agency in the anthropocene*, London-New York, Routledge, 2019, pp. 143-58.

Smits, A., *Othering time. Strategies of attunement to non-temporalities*, "Apria", n. 2 (2021), pp. 75-83.

Straus, E., *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2000.

Valentines-Álvarez, J., Lopresti, E., *The atom in the garden and the apocalyptic fungi. A tale on a global nuclearscape (with artworks and bird-song)*, in *Gardens and human agency in the anthropocene*, London-New York, Routledge, 2019, pp. 180-200.