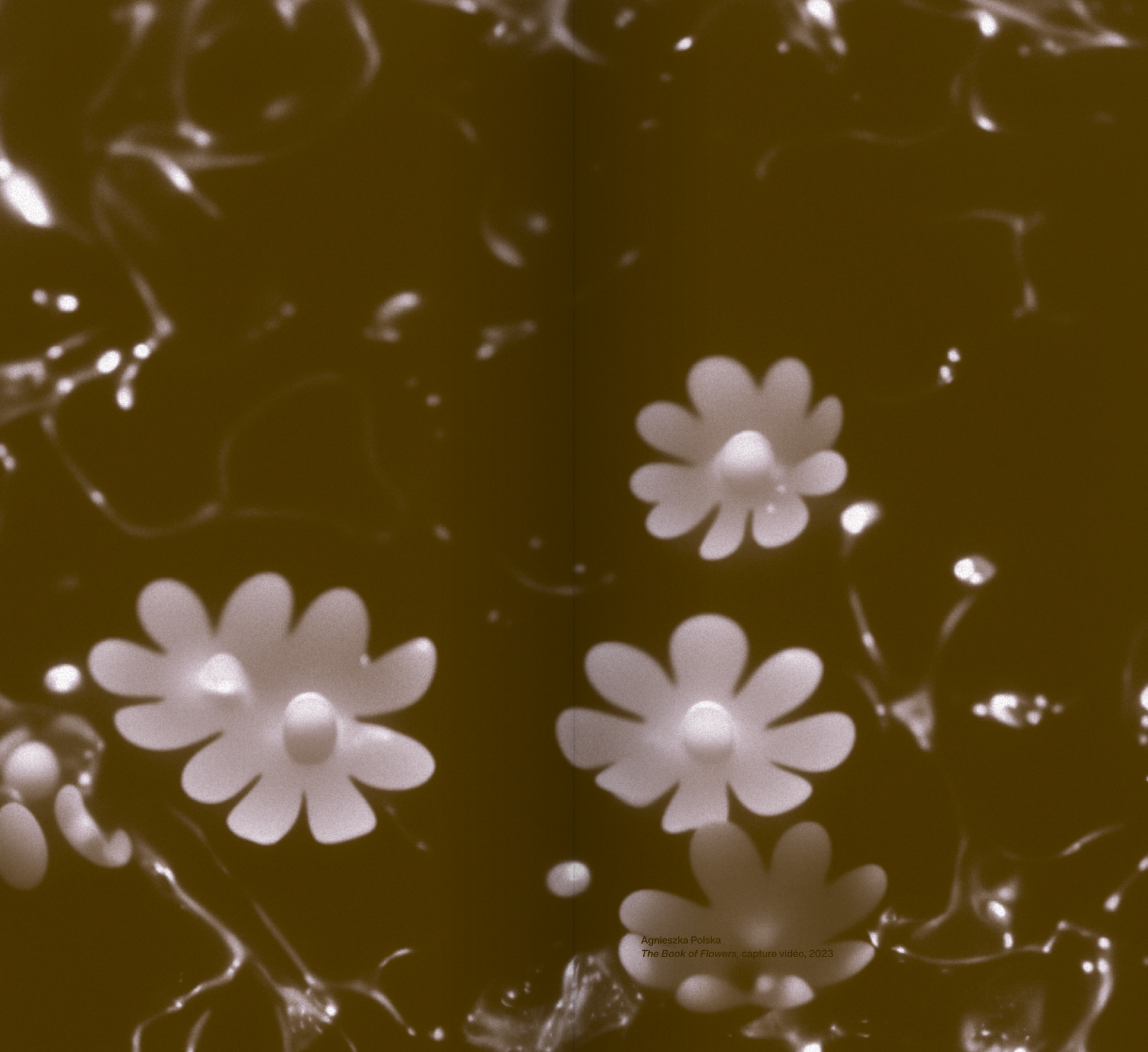
# Le Singe et l'Argile

LIVRET D'EXPOSITION



Agnieszka Polska
*The Book of Flowers*, capture vidéo, 2023

# Le Singe et l'Argile


Tania Candiani p. 6

AKI INOMATA p. 8

Bagus Pandega p. 10

Agnieszka Polska p. 12

Lin May Saeed p. 14

Shimabuku p. 16

Jessica Warboys p. 18

Trevor Yeung p. 20

Robert Zhao Renhui p. 22


La pensée écologique contemporaine renverse la hiérarchie entre espèces, et incite les êtres humains à redéfinir leur place dans l'écosystème. Pour mieux cohabiter au sein d'un monde « plus qu'humain », certains artistes privilégient la position de collaborateur avec la nature : ce renversement de paradigme est au cœur de l'exposition *Le Singe et l'Argile*. À l'image du titre qui évoque une fable et incarne une interaction entre animal et minéral, l'enchevêtrement du vivant s'étend au végétal et aux éléments, décrivant un réseau complexe d'interconnexions.

Œuvrant à la réparation de ces liens, les artistes présentés dans l'exposition réalisent un travail de recherche, d'imprégnation et d'écoute. Leurs œuvres sont influencées par les positions avant-gardistes du Land Art, le militantisme environnemental et la pensée holistique extra-occidentale. Les artistes considèrent des relations plus horizontales, allant jusqu'à co-créer avec le non-humain. Mais ces relations s'avèrent complexes et aléatoires ; comment être certain de leur réciprocité, en l'absence d'un langage commun ?



L'incertitude et la projection sur un temps long qui caractérisent l'écologie inspirent le recours à la fiction chez les artistes. Récits ancestraux ou alternatifs donnent naissance à de nouvelles représentations et construisent une imagination écologique : sans apporter de solutions, elles sont des tentatives de penser autrement. Enfin, certaines œuvres prolongent la spéculation grâce à des outils technologiques, et révèlent un parallèle entre notre dépendance aux machines et aux ressources naturelles.

La déambulation dans l'exposition est accompagnée par la scénographie conçue par l'atelier CRAFT : véritable réponse artistique à l'exposition, le parcours sinueux dessiné par la « peau des arbres » favorise la découverte et le dialogue entre les œuvres. En écho, le graphiste Théo David Gehin a utilisé la typographie *Occlusion Grotesque* pour infiltrer les textes de l'exposition. Évolutive, celle-ci est inspirée par les recherches menées par Bjørn Karmann, en collaboration avec un arbre, autour de lettres formées par la cicatrisation de l'écorce incisée.

# Tania Candiani





*Fox , Bobcat, Jaguar, Javelina, Mexican Grey Wolf, Ocelot,* 2020
6 diptyques en deux parties, dessin graphite et encre sur papier aquarelle 180 gm

*Percutor,* 2020
Instrument de musique non activé : table de mixage personnalisée, réseau de solénoïdes, effets liés au circuit d'amplification, microphones piézoélectriques modulaires.

*First Concert*, 2020
Vidéo HD sur deux écrans, son, 8 minutes 2 secondes

Courtesy de Tania Candiani Studio



Tania Candiani travaille à la croisée du langage, du son et de la technologie. Elle cultive des collaborations interdisciplinaires entre l'art, la littérature, la musique, l'architecture et la science. Sa pratique est conçue comme un acte de traduction, juxtaposant des techniques ancestrales et des technologies contemporaines, explorant leurs intersections, leurs frictions et leur potentiel transformateur. Tania Candiani s'intéresse depuis longtemps à l'écologie acoustique, autrement dit l'étude des relations entre les êtres vivants et leur environnement à travers le son.

*For the Animals* réunit un ensemble d'œuvres autour d'un projet en plusieurs étapes, en étroite collaboration avec des géologues et des ingénieurs de l'Université d'État de l'Arizona.

L'artiste a réalisé des enregistrements de données atmosphériques à l'aide d'instruments scientifiques sur la formation géologique *Hole-in-the-Rock*, dans le parc naturel de Papago, en Arizona (désert de Sonora). Le site lui-même revêt une grande importance : non seulement en tant que formation géologique remarquable façonnée par le vent et le temps, mais aussi en tant que lieu historiquement utilisé par le peuple Hohokam comme calendrier solaire. Les données géologiques recueillies sont traduites en sons et en structures musicales électroniques, en collaboration avec Leslie Garcia et Baltu Studios. La composition devient ainsi une sorte de cartographie de la montagne, que l'artiste adapte aux gammes de fréquences associées au plaisir ou au bien-être chez différentes espèces animales.

Candiani est ensuite revenue dans le désert réaliser un concert sur le site même, à l'attention des animaux dont les trajectoires migratoires sont perturbées, à savoir renard, lynx roux, jaguar, pécari, loup, et coyote, ici portraiturés dans une série de dessins également présentée, réalisés par l'artiste Valentina Díaz.

*Percutor* est à la fois une sculpture et un instrument performatif, un outil spéculatif conçu pour activer un dialogue entre les espèces.

# AKI INOMATA







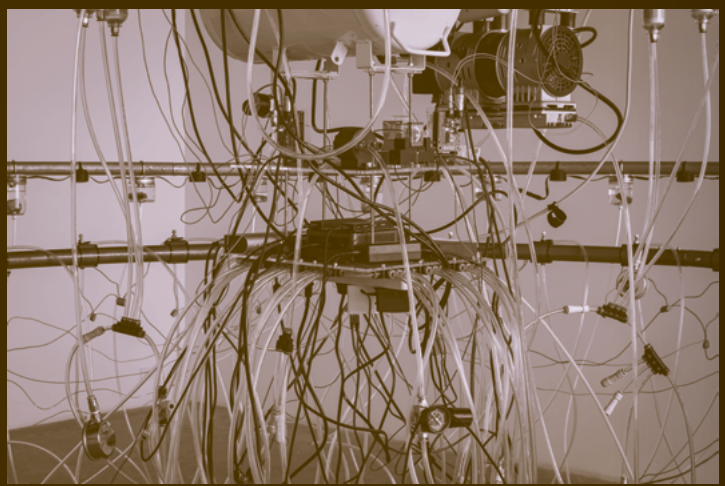
*Passing her a piece of cloth*, 2022
Installation vidéo 4K, 36 minutes 21 secondes
Courtesy de l'artiste et Maho Kubota Gallery (Tokyo, Japon)

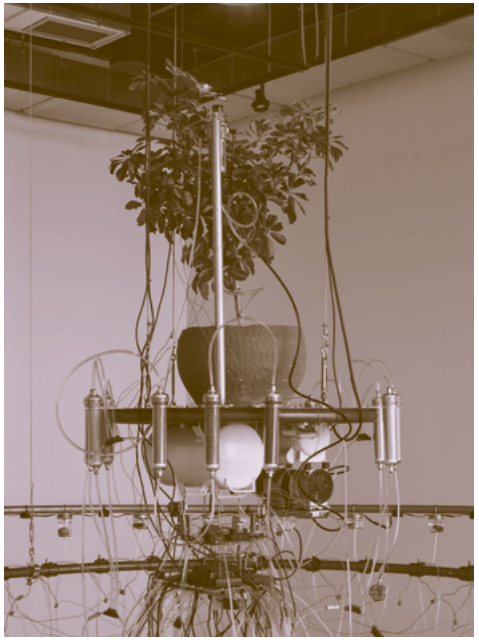


La pratique d'AKI INOMATA pose la question de la « collaboration » avec le non-humain de manière directe : depuis plusieurs années, elle réalise des œuvres en co-création avec des bernard-l'ermite, des castors ou des huîtres perlières. Pour l'installation vidéo *Passing her a piece of cloth*, l'artiste a travaillé avec un atelier de teinture Shibori à Arimatsu au Japon, afin de réaliser des objets hybrides. Elle combine les savoir-faire de teinte par nouage et les techniques utilisées par les larves de Psychidae (aussi appelés « vers à sac ») pour créer leurs cocons. Intriguée par la similitude formelle entre la chrysalide transformatrice et ce tissu noué —qui une fois déployé révèle des motifs et des couleurs uniques, l'artiste a fait réaliser aux artisans des petits morceaux de tissu teints, qu'elle a ensuite offerts aux larves pour qu'elles fabriquent leurs cocons protecteurs.

# Bagus Pandega







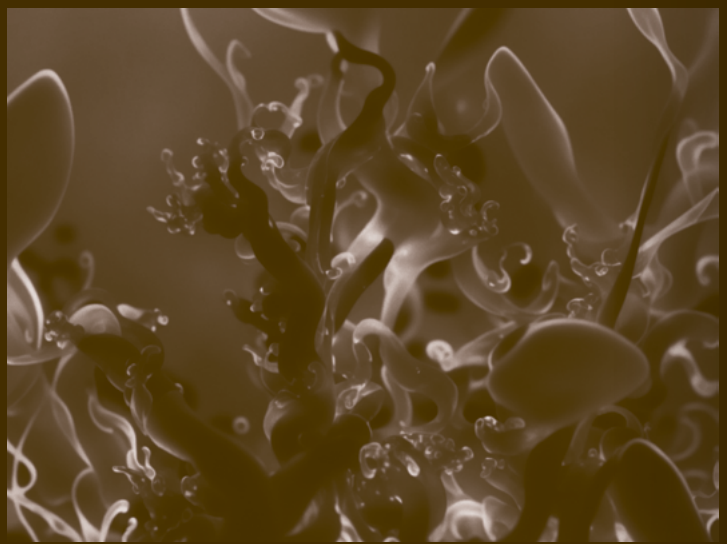
*Hyperpnea Green*, 2024
Lampes LED, minéraux extraits, concentrateur d'oxygène, mini-ordinateur, détecteur de biofeedback, plantes, tuyaux galvanisés, eau distillée, tuyau d'air, lampe de culture, synthétiseur modulaire, système pneumatique
Programmation : Coune Labworks ; Vase : Isa Poterie
Courtesy de l'artiste et ROH Gallery (Jakarta, Indonésie)



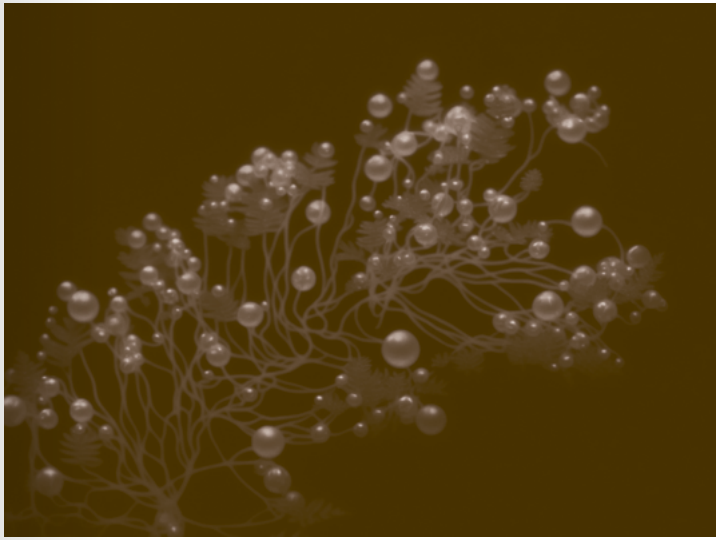
Le travail de Bagus Pandega aborde l'extraction des ressources naturelles en Indonésie et propose de nouvelles perspectives autour des liens entre technologie et environnement. Adoptant l'approche d'un « hacker », Pandega construit des systèmes modulaires à partir de technologies courantes, de matériaux naturels tels que des plantes et des minéraux rares, et d'instruments de musique. Ses installations sont programmées pour déclencher des réactions mécaniques et chimiques qui génèrent des sons ou des mouvements.

« Hyperpnea » signifie hyperpnée, qui est une augmentation de l'amplitude et du rythme des mouvements respiratoires. Le projet est né suite à la pandémie du Covid, qui a plongé les malades dans des difficultés respiratoires et provoqué des pénuries d'oxygène à travers le monde. L'œuvre est une machine qui produit et libère de l'oxygène, sous l'influence du biofeedback des plantes (par l'observation de leurs signaux physiologiques) et la présence des visiteurs dans l'espace. L'installation *Hyperpnea Green* met en évidence notre dépendance à l'égard du monde naturel, que nous épuisons simultanément.

# Agnieszka Polska







*The Book of Flowers,* 2023
Vidéo HD, 9 minutes 38 secondes
Courtesy de l'artiste



Dans sa pratique, Agnieszka Polska utilise la narration cinématographique pour aborder la relation perpétuellement négociée entre les humains et la technologie, et la limite fragile entre réel et virtuel. Ses œuvres abordent la mémoire historique et la crise environnementale, et explorent de nouveaux formats dans le contexte de nos sociétés axées sur l'information, en constante évolution. Un aspect important de sa pratique actuelle consiste à élaborer une préhistoire d'une conscience cybernétique mondiale.

Le film d'animation *The Book of Flowers*, consacré aux mécanismes de reproduction et de co-dépendance entre espèces, poursuit l'intérêt de l'artiste pour les narrations alternatives et dépeint une histoire manifestement fictive : cette fable spéculative expose la relation symbiotique millénaire entre humains et plantes à fleurs. Pour dépeindre une flore fabuleuse et étrange, l'artiste a utilisé les outils de l'intelligence artificielle, nourrie d'images tournées dans les années 1940 et 1950 (et notamment de films en accéléré), pour créer une flore surréaliste, souvent dotée de textures animales ou mécaniques. L'artiste adopte une utilisation critique de l'IA, tout en exploitant sa capacité à développer des paracosmes – des univers imaginaires détaillés, qui naissent généralement dans l'enfance.

# Lin May Saeed





*Alfil Relief/Elephant Relief (V03)*, 2021
Polystyrène, peinture acrylique

*Ghazal Relief (V3)*, 2022
Polystyrène, peinture acrylique, plâtre, céramiques, filet en plastique, coton

*Enkidu and Jackal*, 2007
Polystyrène, acier, peinture acrylique

*The Liberation of Animals from their Cages XI*, 2012
Acier, laque

Courtesy de l'Estate de Lin May Saeed et Jacky Strenz (Francfort-sur-le-Main, Allemagne)



L'œuvre de Lin May Saeed témoigne de son engagement de longue date dans le mouvement de défense des droits des animaux. Ses sculptures, reliefs, grilles et installations, opèrent comme des fables visuelles, et abordent l'exploitation des animaux, leur libération, et l'utopie d'une coexistence pacifique avec les humains.

L'utilisation récurrente du polystyrène par Saeed est ambivalente : matériau polluant par excellence, elle le récupère en seconde main, car il est facile à manipuler et à sculpter. *Alfil Relief/Elephant Relief (V03)* représente un paysage où cohabitent plusieurs réalités : deux éléphants sont entourés de végétation et d'une ruche, tandis que la silhouette d'une usine se détache à l'arrière-plan. Le regard des éléphants est dirigé droit vers le spectateur comme pour dénoncer la destruction de l'habitat naturel par l'homme. De même, *Ghazal Relief (V3)* souligne la stupéfaction d'une gazelle dans un paysage envahi par une vague de détritus.

Le duo sculptural *Enkidu* et *Chacal* fait référence à l'Épopée de Gilgamesh, l'une des plus anciennes œuvres littéraires connues (1800-1600 av. J.-C.). Enkidu est un personnage de la Mésopotamie ancienne qui représente le passage de l'état de nature à la civilisation : humain créé par la déesse Aruru à partir d'argile, il menait au départ une vie d'animal. Il apparaît fréquemment dans l'œuvre de Lin May Saeed, et est ici représenté aux côtés de Chacal. Les organes internes du chacal sont visibles : le cœur, les poumons, le foie et les intestins sont représentés par des formes et des lignes colorées. Ces organes, présents tant chez les humains que chez de nombreux animaux, visent à souligner l'égalité des êtres vivants.

Saeed disait que sa pratique était nourrie par ses discussions avec des activistes. La structure métallique de la grille — un format typique de ses œuvres — renvoie à la fois à une cage, tout en mettant en valeur le dessin de l'artiste, par un travail délicat du trait. Cette grille, en particulier, en contient d'autres, celles des cages qu'ouvrent les deux personnages masqués pour libérer des oiseaux captifs.

# Shimabuku







*The Snow Monkeys of Texas: Do snow monkeys remember snow mountains?, 2016*
Vidéo HD, cactus, texte en vinyle, 20 minutes
Courtesy de l'artiste,
Collection Fondation Louis Vuitton



Le travail de Shimabuku est motivé par une empathie profonde avec son environnement, et la rencontre avec des personnes et des espèces animales, souvent présentes dans son travail. Il réalise des actions performatives pour montrer, avec humour et tendresse, l'absurdité des comportements humains.

Cette œuvre de l'artiste japonais montre l'acclimatation des « singes des neiges » de Kyoto à leur nouvel environnement, un sanctuaire animalier dans le désert texan. Pour expliquer ce déracinement insolite, il faut remonter aux années 1950 et à une étude scientifique autour des singes sauvages de la forêt de bambou d'Arashiyama. Finalement, les primatologues se retrouvent débordés par la population de singes et décident en 1972 d'en exfiltrer 150 vers le Texas.

Curieux de savoir si les descendants « américains » des singes japonais conservent la mémoire de leur contexte d'origine et de la neige, l'artiste leur rend visite en 2016 pour les observer dans cet environnement désertique. Il dépose une montagne de glace pilée parmi eux et filme leurs réactions. La vidéo documente de manière simple la curiosité ou l'ennui des singes, ou encore leurs interactions autoritaires, soulignant au passage les caractéristiques communes des singes et des humains.

# Jessica Warboys





*River Painting, Charente, 2026,* 2026
Diptyque, toile, cire d'abeille, pigments minéraux
Courtesy de l'artiste et Galerie Gaudel de Stampa (Paris, France)
Production Fondation Martell



*River Painting, La Resurgence,* 2025
Vue de l'installation *Layers of Wildnes*
au CRAC Alsace, France
Photo © Aurélien Mole

Image de production, *Sea Painting, Rotøy, Norway, 2025,* 2025



La pratique de Jessica Warboys se situe à la croisée de la peinture, de la performance, du langage et de l'image animée. Elle puise dans les paysages, les histoires locales et les mythes, en intégrant l'immédiateté du geste et du lieu de création dans les surfaces mêmes de son travail. Warboys a développé un langage pictural à partir d'une collaboration constante avec les éléments naturels, en particulier avec les plans d'eau —mers et rivières, en rendant leur fluidité et leur mouvement perceptible sur la toile.

Pour la création de *River Painting, Charente, 2026*, l'artiste prépare ses toiles avec de la cire d'abeille liquide (comme dans la technique indonésienne du Batik) pour tracer une ligne imaginée à la surface. La toile est ensuite plongée dans l'eau de la rivière, et l'œuvre évolue grâce à la force et au mouvement de l'eau, soumise à son rythme et à ses courants. Warboys parsème ensuite la toile de pigments minéraux, appliqués par la main, l'eau, la cire et le vent. Une fois l'œuvre sèche, les traces de cire sont retirées, révélant des zones intactes.

Par ce processus malléable et perméable, le travail est proche de la performance : installant son atelier en extérieur, Warboys chorégraphie ses gestes de manière rituelle, en dialogue avec l'environnement. L'œuvre finale est une toile libre, monumentale, qui offre au visiteur l'enregistrement d'un moment d'échange, et le transporte hors de l'exposition.

Comme le titre l'indique, cette oeuvre a été produite pour l'exposition, et réalisée en bord de Charente.

# Trevor Yeung





*Earth to Earth (Terres-de-Haute-Charente)*, 2026
Tuiles en argile non cuites
Courtesy de l'artiste et Galerie Joseph Allen (Paris, France)
Production Fondation Martell
Avec le soutien de Terreal-Wienerberger



*Earth to Earth*, 2024
Lahore Biennale
Photo © Amna Zuberi



Dans son travail, Trevor Yeung combine l'écologie botanique, l'horticulture et les aquariums. Ce sont pour lui des dispositifs métaphoriques traduisant les logiques de contrôle, d'interdépendance et de vulnérabilité, qui façonnent nos structures sociales et affectives.

Réalisée pour l'exposition, son installation se compose de deux ensembles identiques de tuiles en terre non cuite, produites dans la région. L'un des ensembles est conservé à l'intérieur de la galerie climatisée, tandis que l'autre, situé à l'extérieur, est exposé aux éléments. La matière des tuiles reste malléable, ce qui en fait des baromètres sensibles aux variations d'humidité et de pression atmosphérique. L'évolution divergente des deux parties de l'installation, au cours de l'exposition, offre une illustration en temps réel de l'entropie des forces environnementales, ainsi que du retour de toute chose à la nature.

# Robert Zhao Renhui









*Conditions of Life*, 2026
Photographies, vidéos (13’35, 10’29 et 22’30 minutes)
et textes en vinyle
Courtesy de l’artiste et ShanghART Gallery (Shanghai, Chine)
Production Fondation Martell

Robert Zhao Renhui examine d’un œil critique les idées préconçues de ce qu’il appelle le « regard zoologique », c’est-à-dire la manière dont les humains perçoivent les animaux et la nature. Il rejette l’objectivité des modes de classification scientifique et la séparation dualiste entre le monde humain et non-humain. Il observe ce qu’il nomme la « Nouvelle Nature », autrement dit les formes de réinvestissement des animaux dans des espaces occupés de longue date par l’humain, donnant lieu à de nouvelles formes de cohabitation.

Zhao Renhui s’approprie les conventions de la photographie documentaire et des expositions muséales pour composer des récits, reflétant ses projets de recherche à long terme, basés sur des observations de terrain et des collaborations avec des scientifiques. Sa nouvelle installation (développée à partir de la publication d’un texte de l’artiste dans la revue TE Editions en 2026) prend la forme d’un essai visuel, dans lequel il revient sur plusieurs projets traitant des perturbations et des déséquilibres écologiques, de la frontière instable entre les établissements humains et l’occupation par la faune sauvage, et de la réorganisation comportementale au sein de paysages modifiés.

Robert Zhao Renhui



**Lin May Saeed**
***Ghazal Relief (V3)*, 2022**

# Entretiens

avec les artistes, réalisés par Emilie Villez, par voie électronique en mars 2026, sauf mention contraire.

Emilie Villez

**Tania Candiani**

Pouvez-vous expliquer l'origine de votre intérêt pour l'écologie acoustique et la manière dont il se manifeste dans votre travail ?

Mon intérêt pour l'écologie acoustique provient d'une curiosité constante pour l'écoute en tant que forme de connaissance, mais plus précisément d'une fascination pour la manière dont les différentes espèces perçoivent et parcourent le monde à travers le son. L'écoute n'est ni un sens unique, ni une donnée stable : elle varie radicalement selon le corps qui écoute.

Ce qui m'intéresse, c'est que, pour de nombreux animaux, l'ouïe ne se limite pas à la détection sonore : elle participe à l'orientation, à la survie, au plaisir, à la communication. C'est un sens spatial et relationnel. Réfléchir à ces différences ouvre un champ de questions : que signifie écouter en tant que chauve-souris, cerf ou canidé ? Quel type de monde se construit à travers ces spectres de fréquences et ces sensibilités auditives ?

Pour moi, cela devient un point de connexion. Élargir notre compréhension de l'écoute permet d'imaginer un terrain commun - une forme de langage provisoire - entre les espèces. Ce projet marque la première fois où j'ai abordé l'écoute ainsi : comme un outil pour étendre la perception et tenter des formes de communication avec d'autres formes de vie.

Comment définiriez-vous la collaboration avec le « plus-qu'humain » dans votre travail ? Pouvez-vous nous parler de l'expérience menée dans le désert : les animaux ont-ils réagi à la musique ? Y a-t-il eu des interactions ?



Dans mon travail, la collaboration avec le plus-qu'humain prend la forme d'une mise au diapason et d'une co-présence. Dans le désert, l'œuvre se déploie comme une offrande sonore inscrite dans un écosystème spécifique, où le son circule dans le paysage et entre en résonance avec une multiplicité de formes de vie. La vidéo *For the Animals*[1] donne à voir la réponse des animaux.

Pour cette pièce, j'ai collaboré avec le collectif mexicain *Interspecifics* afin de développer *Scouting Station*, un dispositif sculptural hybridant son, vidéo et collecte de données.

Ce système émet des appels dans des gammes de fréquences perceptibles par certains mammifères, à partir de compositions issues de données récoltées à Hole-in-the-Rock. Le dispositif intègre également des caméras, des capteurs thermiques et un système d'apprentissage automatique capable d'identifier les espèces. Lorsqu'un animal est détecté, le dispositif déclenche des berceuses spécifiques et enregistre simultanément images et données environnementales. Les enregistrements montrent des animaux qui s'approchent, restent à proximité, s'allongent ou prolongent leur présence. Ces gestes - discrets mais persistants - permettent d'appréhender la réception de ces compositions. L'interaction se déploie à travers l'attention, la durée et la présence, plutôt que par une réponse immédiate ou explicite.

Vous collaborez ponctuellement avec des scientifiques. Quel regard ces collaborateurs, extérieurs au monde de l'art, portent-ils sur votre travail ?

Collaborer avec des scientifiques constitue l'un des aspects les plus stimulants de ma démarche. Nous nous rejoignons sur le terrain commun fondé sur la curiosité : artistes, scientifiques et chercheurs partagent cette volonté de questionner, de réfléchir et d'esquisser des approches vers ce qui nous échappe encore. Cet espace d'exploration est d'une grande vitalité et d'une réelle générosité. Il permet à différentes formes de savoir de coexister sans se résoudre à une explication univoque ; c'est précisément dans cette ouverture que l'œuvre prend, selon moi, toute sa dimension.

## AKI INOMATA

Pourriez-vous nous expliquer la démarche derrière l'œuvre présentée dans l'exposition ?

Les chenilles à fourreau (*Psychidae*) sont des insectes familiers au Japon depuis longtemps ; elles apparaissent dès le XIe siècle dans les *Notes de chevet* de Sei Shonagon[2], rédigées vers l'an 1001, puis dans les haïkus de Matsuo Basho, qui a vécu de 1644 à 1694. Il existe également au Japon une pratique traditionnelle ancienne où les enfants fabriquent des « mino », c'est-à-dire des fourreaux de chenilles. Lorsque l'on propose des fragments de textile aux insectes, ceux-ci produisent une soie robuste pour lier les pièces entre elles et façonner leur cocon. Ils fixent les morceaux de tissu autour de leur corps grâce à la soie sécrétée par leur bouche, les assemblant pour former une structure portative. Puisqu'ils se déplacent tout en le portant, je considère le « mino » comme une sorte de vêtement. Parallèlement, parce qu'il protège leur corps, il peut aussi être compris comme une demeure mobile.

Comment se matérialise la « collaboration inter-espèces » dans votre pratique ?

Dans le cadre de mon travail, il ne s'agit pas d'un rapport de force où l'humain instrumentalise le vivant, mais d'un processus de co-création, fondé sur le respect de l'écologie et de l'éthologie propres à chaque espèce. L'une de mes approches consiste à communiquer avec les organismes par le biais d'éléments médiateurs. Chaque espèce possède des habitudes qui lui sont propres et beaucoup vivent en utilisant des éléments tels que des nids, des traces alimentaires ou des matériaux produits par d'autres organismes. En m'appuyant par exemple sur l'écologie des bernard-l'ermite, dont la croissance nécessite de migrer d'une coquille à une autre, j'ai conçu des coquilles et les leur ai présentées. Cependant, la décision de s'y installer ou non leur appartenait entièrement. Il est bien sûr arrivé qu'ils ne les acceptent pas, et je n'ai pu réaliser l'œuvre qu'au terme de nombreux tâtonnements dans la conception des formes.

Dans le cas des castors, il est bien connu qu'ils rongent le bois, mais les essences d'arbres qu'ils préfèrent varient d'un individu à l'autre, et ils ne rongent pas de manière constante. J'agence les conditions et les environnements susceptibles de favoriser ces actions et décisions propres à l'espèce, mais le résultat final est laissé aux choix et au comportement des animaux eux-mêmes.



En ce sens, l'œuvre n'est pas un objet achevé, mais une entité qui émerge de la relation entre l'humain et les autres êtres vivants. Elle intègre des éléments imprévisibles et des développements qui dépassent l'intention humaine, mais je suis convaincue que c'est précisément là que réside l'essence de toute interaction avec d'autres espèces. À travers ce type de processus, un autre aspect fondamental de ma pratique consiste à décentrer le point de vue anthropocentré et à reconsidérer la manière dont nous pourrions entrer en relation avec des êtres d'autres espèces.

Quels types de défis rencontrez-vous et y a-t-il des enjeux éthiques soulevés par votre travail ?

Lorsque l'on crée des œuvres en collaboration avec des organismes vivants, l'un des défis constants est que le processus ne peut être entièrement maîtrisé par l'intention humaine. Il faut s'armer de patience face à l'imprévisibilité de la nature. Quant aux préoccupations éthiques, puisqu'il s'agit d'une pratique impliquant des êtres vivants, je travaille toujours avec des spécialistes. En termes de méthode, je privilégie également une approche qui évite toute intervention directe sur le corps des organismes, en passant plutôt par des formes médiatrices telles que des nids, des abris ou d'autres dispositifs intermédiaires.

C'est un aspect important, non seulement pour les organismes, mais aussi pour les humains. Par le passé, alors que je tissais une cape à partir de poils de chien, j'ai développé une réaction allergique ; cela m'a également amenée à réfléchir à la difficulté des relations entre les espèces.

Collaborez-vous avec des scientifiques ou des biologistes ? Comment reçoivent-ils votre travail ?

Oui, je travaille toujours en collaboration avec des spécialistes. Je suis membre de metaPhorest, une plateforme de bio-art basée au sein du laboratoire de Hideo Iwasaki à l'Université Waseda. metaPhorest est un espace d'expérimentation, de recherche et de création dédié à l'art et à l'esthétique du vivant. Il rassemble des membres issus de domaines très variés, notamment des chercheurs en biologie, des artistes, des étudiants et des philosophes.

Au sein de cet environnement, j'échange régulièrement avec des scientifiques et des biologistes et, pour certains projets spécifiques, je collabore avec des chercheurs aux expertises spécialisées. Le processus de création devient alors un lieu d'intersection entre différentes perspectives et méthodologies. Des spécialistes de divers horizons m'ont confié avoir le

sentiment que mon travail contribuait à mieux faire connaître l'écologie des organismes vivants auprès du grand public.

**Bagus Pandega**

Dans l'exposition, nous présentons la quatrième version de *Hyperpnea Green*. Quelle place accordez-vous à l'expérimentation et au tâtonnement dans votre travail ?

Ce n'est pas exactement la quatrième version de *Hyperpnea Green*, mais plutôt la quatrième itération de la machine à oxygène que j'ai développée. *Hyperpnea Green* en est la forme actuelle. Chaque version se construit sur la base de la précédente. Il y a toujours des améliorations, que ce soit dans le système, le comportement ou la configuration de la structure. La forme évolue également en fonction de ce que j'apprends de chaque itération. Je considère ce processus comme un flux continu. Chaque résultat génère un type de retour différent, et ce retour nourrit l'étape suivante. À l'avenir, j'imagine que ce système pourrait devenir quelque chose de plus proche d'un instrument, un dispositif capable de se produire, voire de collaborer avec les humains. Ainsi, le tâtonnement ne peut pas être dissocié de l'œuvre : c'est précisément ce qui la fait évoluer.

Quelle importance accordez-vous à l'interaction avec les visiteurs dans vos installations ?

Mon travail n'est pas directement interactif avec le public. Il est davantage lié aux conditions ambiantes de l'espace, telles qu'elles sont créées par la présence et l'activité des visiteurs autour de l'œuvre. On peut envisager cela comme un système d'échange. La présence des visiteurs n'est pas seulement visuelle : elle modifie l'environnement à travers les mouvements, la chaleur corporelle et le dioxyde de carbone. Le système réagit à ces variations. Le public ne se contente donc pas d'observer : il devient partie prenante des conditions qui influencent le fonctionnement de l'œuvre. Cela rend le système moins figé : il devient tributaire de ce qui se joue dans l'espace.

Pourtant, vous évoquez l'idée d'associer nature et technologie sans intervention humaine. Quelle est votre position sur l'écologie et la technologie : amies ou ennemies ? Croyez-vous au techno-solutionnisme ?



Je ne considère pas la technologie comme une amie ou une ennemie. La technologie fait partie de notre mode de fonctionnement en tant qu'êtres humains. La question est plutôt de savoir comment elle est utilisée et quels types de systèmes elle soutient. Je ne suis pas entièrement convaincu par le techno-solutionnisme. De nombreuses technologies sont présentées comme des solutions, mais elles reposent encore sur des logiques d'extraction et d'utilisation des ressources. Dans mon travail, je m'intéresse davantage à mettre en exergue cette relation. La technologie et l'écologie sont déjà liées, mais souvent de manière déséquilibrée. Ainsi, plutôt que de proposer une solution, j'essaie de créer une situation propice à l'observation de cette connexion.

Dans la mesure où les machines dépendent d'un ensemble de réactions entre différents éléments naturels et mécaniques, considérez-vous que votre travail repose sur des collaborations interespèces ?

Le terme de « collaboration », à mon sens, peut s'appliquer, mais je l'emploie avec circonspection. Le système repose sur des interactions entre plantes, machines et conditions environnementales. Chaque élément influence le comportement de l'ensemble. Mais il ne s'agit pas d'une collaboration horizontale : il existe toujours une structure que je conçois. Ce que j'essaie de faire, c'est de ménager un espace où les éléments non-humains peuvent infléchir le système, plutôt que d'être soumis à un contrôle absolu. Il s'agit donc moins de collaboration au sens strict que de la mise en place d'un système où différents éléments interagissent et se transforment mutuellement.

**Agnieszka Polska**

(Un collage de citations de l'artiste)
Sur le lien entre technologie et narration dans son travail :

« Je m'intéresse à la narration en tant que concept culturel, et comme ce que je considère être l'une des premières technologies inventées par l'humanité pour stocker des données et des informations. Je ne travaille donc pas uniquement en tant que narratrice : beaucoup de mes œuvres traitent, en réalité, de l'acte de raconter des histoires. Je pense que nous sommes tellement aveuglés par le rythme effréné des récents changements technologiques que nous avons

tendance à oublier que des technologies comme la tradition orale sont celles qui témoignent de la plus grande résilience, et qu'elles peuvent surpasser n'importe quelle technologie contemporaine de stockage d'information.

Il est bien documenté qu'il circule encore des récits oraux transmettant des informations sur des événements géologiques survenus il y a plus de 7 000 ans. Aucun mode de conservation n'est plus sûr que de revêtir l'information d'une histoire passionnante et de la chanter à son enfant. Car votre enfant la chantera à son tour au sien. Cela l'emporte sur l'écriture manuscrite, le stockage électronique, et même la gravure dans la pierre, n'en déplaise à Cixin Liu. Seuls l'ARN et l'ADN constituent des technologies de stockage plus pérennes. »[3]

« Je pense que la plupart des œuvres que j'ai créées ces dernières années relèvent de la science-fiction. *The Book of Flowers* est une fantaisie qui médite sur notre lien à la technologie et, en ce sens, c'est aussi une œuvre de science-fiction. Je pense que, surtout à l'ère de l'information, la manière dont nous pensons l'Histoire est cruciale. Dans *The Book of Flowers*, je présente un récit centré sur la narration elle-même - et je conçois la narration comme l'une des technologies fondamentales développées par l'humanité : une technologie qui a permis de préserver l'information. [...] Cette œuvre interroge cette capacité des histoires à façonner l'Histoire. »[4]

Sur l'usage de l'intelligence artificielle :

« [...] Pour moi, les modèles de diffusion stable ne sont qu'un outil de plus que j'utilise dans la réalisation de films et la production d'images. Mais en ce qui concerne leur aspect philosophique et la question de la réflexion sur la vérité - l'arrivée de la première image générée a automatiquement éradiqué toute possibilité qu'une «image vraie» puisse à nouveau exister, car la «véracité» indiscutable a cessé d'être. Ursula K. Le Guin a écrit que le téléphone n'est pas un médium de communication humaine ; de la même manière, l'intelligence artificielle n'est pas un médium de la connaissance humaine. »[5]



Sur l'interdisciplinarité et son rôle d'artiste :

« Certaines sciences m'intéressent. Je m'intéresse à l'histoire sociale, à la cybernétique et à l'économie, mais je parle de l'économie des affects, pas vraiment de l'économie en tant que telle. Je cherche à faire croiser ces différentes disciplines pour donner tout son sens à mon rôle d'artiste. Par exemple : qu'est-ce que cela apporte à la société que je sois une artiste ?

[...] Quand j'évoque l'économie des affects, je m'appuie sur le travail de Sara Ahmed : l'idée que les émotions circulent dans la société tout comme le capital, et que l'on peut envisager les émotions et les affects comme des entités régies par des mécanismes similaires aux lois économiques. Les émotions peuvent être quantifiées et stockées. Pour moi, une œuvre d'art est une unité d'émotion. Ainsi, dès lors que l'on réfléchit à la manière dont des émotions telles que l'amour, la peur, l'empathie ou la haine infusent et structurent nos sociétés, et que l'on voit l'œuvre d'art comme une unité de ces émotions, l'art devient soudain crucial. Ces dernières années, j'ai creusé ce concept - ancré dans une compréhension du fonctionnement des systèmes - pour légitimer mon rôle d'artiste. »[6]

**Lin May Saeed**

(Un collage de citations de l'artiste)

Sur la laideur du polystyrène et son utilisation comme matériau :

« Cela me gêne parfois, d'autant plus que j'ai grandi dans l'univers du théâtre, de voir qu'en arts visuels, tout doit être rendu si « distingué ». Ou pour le dire autrement : l'art a tendance à tout ennoblir, à vouloir tout valoriser. [...] Le plâtre, le carton et le papier ont été adoptés depuis longtemps. Même Rodin a fait du plâtre un matériau artistique légitime. Cela n'a jamais semblé possible pour le polystyrène qui fait trop « camelote ». Ce n'est pas un matériau facile à aimer. [...] Je trouve gratifiant de réussir à tirer quelque chose de différent d'un matériau qui n'est rien d'autre qu'un déchet. C'est là que s'opère une véritable transformation. Sculpter un relief dans un beau morceau de bois fruitier n'a aucun sens. Partir de la laideur, c'est bien plus intéressant. »[7]

« Il y a une autre raison pour laquelle j'aime travailler le polystyrène. La plupart des animaux ont de la fourrure, des plumes, des écailles ou un exosquelette, et retranscrire cela par la sculpture est un vrai défi. Tout être vivant est en mouvement perpétuel ; l'éclat de la vie s'accompagne toujours d'un certain flou. Or, on retrouve ce même flou dans le polystyrène, dû à sa matérialité. C'est, avant tout, un matériau massif mais quand on s'en approche, on découvre son unité visible minimale : ces petites billes. Que l'œil nu puisse saisir cette unité élémentaire me semble très poétique. J'aime y voir des atomes. Ce que je cherche, c'est le jeu fertile entre ces deux flous : la granularité matérielle et les êtres vivants qui en surgissent. Et point peut-être plus crucial encore : je ne conçois pas mes œuvres comme des objets, mais comme des sujets. »[8]

Sur les fables qu'elle a écrites :

« Faute de mieux, j'ai toujours appelé ces textes des fables. En principe, la logique de la fable est de s'emparer de thèmes humains pour les transposer à travers des figures animales. Mes fables, au contraire, parlent vraiment des animaux. »[9]

« J'aime l'idée que les histoires et les fables nous permettent d'entreprendre une sorte de voyage dans le temps, axé sur la relation entre l'homme et l'animal. Je reste convaincue qu'étudier le passé peut nous aider à penser notre avenir commun. »[10]

Sur la relation entre l'humain, la nature et la crise environnementale :

« Ma première perception du lien entre l'homme et la nature, à une échelle plus vaste, s'est forgée au contact des catastrophes environnementales des années 1980, comme Tchernobyl en 1986. Cela s'est produit à 2 000 kilomètres de la ville où j'ai grandi. On demandait aux gens de rester chez eux. Je n'étais ni touchée ni effrayée, mais cela a amorcé une réflexion : pourquoi qualifions-nous de « naturel » l'instinct animal, et d'« artificiel » ce que les humains font ou fabriquent, qu'il s'agisse de sacs plastiques ou d'énergie nucléaire ? Ce cheminement a fini par provoquer un sentiment d'étrangeté vis-à-vis du concept d'humanité et de ce qui résulte du travail humain. Puis, il y a eu la marée noire de l'Exxon Valdez en 1989. Plus tard, j'y ai consacré la sculpture *Cleaner/Reiniger* : on y voit une figure tenant dans ses bras un animal maculé de pétrole. »[11]



**Shimabuku**

Pouvez-vous nous présenter les formes de collaborations interespèces que vous développez dans votre travail ?

Il m'arrive de travailler aux côtés de conservateurs d'aquariums ou de zoos. Récemment, j'ai collaboré avec une université qui met au point un type d'eau spécifique permettant aux poissons de mer et d'eau douce de cohabiter. Nous avons ainsi pu monter une installation où des tortues marines et des carpes japonaises vivaient ensemble.

Quelles difficultés rencontrez-vous ? Des questions éthiques se posent-elles ?

Dès lors que l'on expose des créatures vivantes, la peur de voir les animaux tomber malades ou mourir nous habite forcément. C'est pour cette raison que nous travaillons main dans la main avec des spécialistes : le bien-être et le soin des animaux sont nos priorités absolues.

Quel regard ces scientifiques ou ces biologistes portent-ils sur votre pratique ?

J'ai récemment eu une discussion passionnante avec une neuroscientifique. Elle m'a expliqué que si nous, *Homo sapiens*, avons survécu là où Néandertal ou l'*Homo habilis* ont échoué, c'est grâce au développement de notre lobe frontal. Selon elle, nous possédons un sens esthétique - comme en témoigne, par exemple, notre habitude de collectionner des coquillages non comestibles. Autrement dit, elle laissait entendre que si nous sommes encore là aujourd'hui, c'est peut-être parce que nous portions en nous quelque chose de l'ordre de l'art.

**Jessica Warboys**

Pouvez-vous nous décrire le processus de création de vos *River Paintings* ?

Tout est une question de rythme. Je commence souvent par m'imprégner du lieu : je marche le long de la rivière, j'apprivoise son tracé, sa forme, sa source, son nom et son tempérament. Les histoires locales m'influencent aussi ; elles commencent à infuser l'œuvre bien avant que je ne commence à peindre. La rivière est pour moi un moyen d'explorer ce qui affleure ou reste latent dans mon langage visuel. D'une certaine manière, elle devient un personnage, une voix qui s'exprime tout en se mettant elle-même en scène. J'utilise la cire d'abeille fondue pour définir mes gestes. J'apprécie beaucoup son odeur, et sa façon de passer si vite du solide au liquide, et inversement. Il y a quelque chose de fascinant dans la manière dont chaque mouvement fige le temps - c'est presque palpable. Parfois, j'ajoute des pigments minéraux à la cire, mais le plus souvent je l'utilise à l'état naturel : elle est là, mais en filigrane, à la limite du visible.

Ensuite, j'immerge la toile dans la rivière. Elle flotte d'abord, puis elle s'immerge doucement sous son propre poids. Une fois qu'elle est bien gorgée d'eau, je la ramène sur la berge pour saupoudrer des pigments directement sur la surface humide. Les plis de la toile et les petites flaques retiennent la couleur, et c'est là que le tracé à la cire commence à se révéler. Une fois la peinture sèche, je fais fondre la cire : un espace « fantôme » se matérialise alors entre les pans de pigments, comme une trace en négatif.

Quel est l'équilibre entre la maîtrise et l'imprévu dans votre travail ?

Je vois mes œuvres comme des choses qui se dévoilent par étapes. Pendant la majeure partie du processus, je n'ai qu'une vision partielle de ce qui se joue. Tout ne s'éclaire qu'à la fin, quand la cire est enlevée et que ce vide vient structurer la composition.

Si je guide certains éléments, comme le placement des pigments, je ne maîtrise pas tout : la façon dont la toile se plisse ou dont le vent emporte la couleur... beaucoup de choses m'échappent et sont laissées au hasard. Vers la fin, mes gestes deviennent plus directs, car j'ai enfin une matière à laquelle répondre. L'équilibre ne cesse de basculer, mais je suis résolument plus attirée par l'inattendu.



D'où vient cet intérêt pour les étendues d'eau ?

Tout a commencé aux Beaux-Arts, quand j'ai installé le sari rouge vif de ma mère sur une plage à Falmouth, dans les Cornouailles. Il était suspendu à une corde, livré au vent, et je le filmais. À travers les films que j'ai tournés là-bas, la mer a cessé d'être un simple décor ou une toile de fond : elle est devenue un personnage, une collaboratrice. C'est un espace liminal, un « entre-deux » où mon imaginaire et mon langage visuel entre en résonance avec les éléments et le paysage.

Après mes études, comme je n'avais pas d'atelier, il m'a semblé tout naturel de retourner vers cet environnement pour créer - de composer directement avec le rivage, la mer, la météo, le lieu lui-même, et plus récemment, les berges et les rivières. J'ai toujours cherché à enregistrer des traces, des rythmes, des émotions, et l'eau permet cela. Comme je le disais, je réalise aussi des films, souvent au cœur de la nature, mais avec un prisme théâtral. J'aime l'idée que la mer ou la rivière racontent une histoire ou un mythe, et que d'une certaine manière, j'en raconte un aussi, en parallèle, avec de l'eau, de la cire et de la couleur.

Considérez-vous cela comme une forme de collaboration interespèces ?

La cire d'abeille est le fruit d'un processus naturel et collectif - c'est la structure même dont sont faites les ruches. En un sens, je ne fais que prolonger ce cycle écologique : je m'empare de ce matériau pour le ranimer en le faisant fondre et en le peignant, un geste pratiqué depuis des millénaires. Il s'agit peut-être plus d'une continuité matérielle que d'une collaboration interespèces à proprement parler.

Cela dit, la rivière étant un organisme vivant, j'ai tout de même le sentiment de collaborer avec un écosystème complexe. Il y a quelques années, j'ai travaillé avec une rivière à l'agonie en Angleterre, la River Dove, et je crois que cette détresse a été pleinement transposée dans la peinture elle-même.

Qu'attendez-vous des visiteurs ?

J'espère que mon travail ouvre un espace qui invite à l'observation, à l'arrêt, à la contemplation. Les spectateurs oscillent souvent entre le besoin de décrypter ce qu'ils voient et le désir de s'en imprégner silencieusement. L'imaginaire et la curiosité peuvent se fixer sur des détails, comme la localisation géographique, et quand cela résonne de façon intime avec quelqu'un, c'est un moment très précieux.

Il y a une qualité dans la surface de la peinture

qui fait écho à la rivière : elle a le pouvoir de réveiller des histoires enfouies dans le lit des eaux. Entre ce qu'elles ont charrié autrefois et ce qu'elles transportent aujourd'hui, qu'il s'agisse de souillures ou de bienfaits, mes peintures proposent un espace pour cette réflexion.

**Trevor Yeung**

Votre atelier est rempli de plantes et d'aquariums, mais dans votre travail, la présence de la nature oscille entre l'authentique et l'artificiel, allant parfois jusqu'à l'imitation. Quel rôle jouent ces éléments et quel rapport entretenez-vous avec la nature en général ?

Ayant grandi à Hong Kong, la nature est indissociable d'une forme de planification ou d'équipement : des plantes d'intérieur ou des aquariums qui exigent des soins constants et tout un attirail pour rester en vie. Mon rapport à la nature passe donc inévitablement par des procédés artificiels. C'est ainsi que j'utilise les outils ou les matériaux dans ma pratique : pour traduire ce sentiment de communication avec le vivant. Ces objets sont comme des passerelles, car un contact direct avec la nature n'est pas chose aisée à Hong Kong. L'idée est de créer un lien de proximité avec la nature - c'est le principe même du jardinage - et de donner à voir au public les interactions qui se jouent entre ces objets.

Considérez-vous ces éléments naturels comme des collaborateurs ?

J'ai toujours considéré mes matériaux comme des collaborateurs, en particulier les plantes. Pour cette exposition, il ne s'agit pas de végétaux mais d'argile ; c'est donc une autre forme de collaboration. L'œuvre est en réalité le terrain où cette collaboration s'expose. L'installation se divise en deux parties : l'une en extérieur, l'autre en intérieur. Ici, l'aspect collaboratif réside dans la manière dont j'utilise le matériau en extérieur pour mieux révéler les éléments : la pluie, la sécheresse, les graines portées par le vent qui s'installent dans la terre, le fait qu'elles germent ou périssent par manque d'eau... Tout ce qui survient dépend de l'exposition des objets au grand air.

Quand j'étudiais les sciences au lycée, nous faisions toujours des expériences avec un « témoin » qui restait inchangé. C'est un peu cette logique de contraste que je reproduis : à l'intérieur, le musée ou l'espace d'exposition est perçu comme un environnement « favorable » qui protège les œuvres.



En un sens, l'œuvre sert de médiateur entre vous et les éléments naturels, révélant des processus plus ou moins invisibles.

Oui. Cette œuvre occupe d'ailleurs une place singulière dans ma pratique. Pour certaines pièces, j'aime tout faire moi-même ; pour d'autres, je travaille avec des prestataires. Dans ce projet, l'œuvre devient le médium et ma contribution - au-delà du concept - réside surtout dans l'agencement et le placement des tuiles, qui vont conditionner un certain résultat. Selon la disposition, l'issue sera différente. J'ai réalisé une première version de ce travail pour la Biennale de Lahore en 2024 (Pakistan) ; fort de cette expérience, je sais que selon la façon dont les objets d'argile sont agencés, ils s'affaisseront différemment au moment où le matériau se ramollira.

En utilisant des ready-mades industriels mais inachevés, vous créez une œuvre qui évolue tout au long de l'exposition et s'avère, au bout du compte, éphémère. Que cherchez-vous à souligner en termes de logiques de production et d'enjeux environnementaux ?

Je dois dire que lorsque j'ai commencé à travailler la terre cuite, il ne s'agissait pas d'objets purement industriels. En céramique, on façonne ses propres pièces, chaque objet est unique puisque fait main. En Asie du Sud, on utilise beaucoup la terre cuite car c'est un matériau de proximité, mais elle s'use et on ne garde pas les objets indéfiniment. Cela a changé ma vision de la céramique, surtout quand j'ai découvert des usines où des milliers d'objets étaient encore fabriqués manuellement. Cela modifie notre rapport à l'objet. À Lahore, la production est encore artisanale, ce qui diffère un peu de notre projet ici, où nous utilisons des tuiles issues d'un fabricant industriel. J'envisage cela comme une forme d'expérimentation. Elles ont l'air identiques, mais à mesure qu'elles se dissoudront sous l'influence de la nature, chacune deviendra différente, selon qu'elle se trouve au-dessus ou protégée par les autres. Tout commence par l'identique pour, à un moment donné, devenir unique. Je trouve fascinant que pour construire un toit, nous exigeons des tuiles uniformes, alors qu'autrefois, il fallait tailler chaque pierre ou chaque tuile à la main pour bâtir une maison. Ici, dans le jardin, les tuiles vont simplement se désagréger et retourner à la terre.

Entretien réalisé par appel vidéo le 20 mars 2026.

**Robert Zhao Renhui**

Pouvez-vous expliquer ce concept de « Nouvelle Nature » que vous développez, alors que certains courants théoriques ont tendance à abandonner la notion même de la nature ?

Dans mon travail, la « Nouvelle Nature » désigne les conditions écologiques qui émergent d'une intervention humaine de longue date - forêts secondaires, paysages perturbés, infrastructures délaissées ou environnements hybrides où la frontière entre naturel et artificiel n'a plus cours. Plutôt qu'une nature originelle ou préservée, ces espaces révèlent la façon dont la vie se réorganise sous la contrainte. Si certaines théories proposent de renoncer totalement au concept de nature, je préfère observer comment ces milieux altérés génèrent encore des systèmes de vie complexes et autonomes. La « Nouvelle Nature » n'est pas une idée nostalgique, mais une vision tournée vers l'avenir : elle acte le fait que les écosystèmes futurs seront façonnés par les actions passées de l'homme, tout en restant fondamentalement hors de son contrôle.

Vous collaborez souvent avec des écologues et des biologistes. Comment accueillent-ils votre travail ?

Je travaille étroitement avec seulement deux ou trois scientifiques, avec qui j'entretiens un dialogue régulier. Ce sont des individus mus moins par des objectifs institutionnels que par une curiosité persistante, revenant sans cesse aux mêmes sujets pour tenter de les appréhender autrement. Nos échanges sont ancrés dans le travail de terrain et l'observation partagée, plutôt que dans l'illustration de conclusions scientifiques. Là où la science vise souvent la clarté et l'explication, ma pratique s'attache à l'attention, à l'ambiguïté et aux zones d'ombre. En ce sens, notre relation est moins une collaboration formelle qu'une enquête continue et partagée, nourrie par une volonté mutuelle de rester attentifs à ce qui nous échappe encore.



Votre pratique s'intéresse à la manière dont les non-humains s'approprient les traces de l'activité humaine et aux compromis quotidiens avec le monde naturel. Comment votre travail traduit-il leur perspective ? Existe-t-il une forme de collaboration avec les non-humains que vous documentez ?

Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont les animaux et les plantes s'adaptent aux environnements anthropisés, les habitent et les réinterprètent. Plutôt que de tenter de représenter directement leur point de vue, mon travail met en place les conditions pour que leur présence, leur comportement et leur intervention deviennent perceptibles - grâce à un enregistrement au long cours, à une observation patiente et une intervention minimale. Toute collaboration avec la nature est nécessairement asymétrique, mais on essaie de l'amorcer tout de même. On n'impose pas de système à l'œuvre ; on laisse celui-ci émerger au contact de modes de vie préexistants.

Les non-humains ne sont pas des sujets que l'on dirige, mais des participants dont les actions façonnent l'œuvre de manière imprévisible, déterminant souvent la durée, le cadrage et la structure même du projet. Je ne construis pas de jardins ; je m'efforce de laisser s'exprimer une trame du vivant indisciplinée. Ce qui en ressort n'est pas une tentative de parler à leur place, mais un espace où le spectateur peut découvrir un monde organisé selon des priorités non-humaines.



Robert Zhao Renhui
*Conditions of Life*, détail, 2026

# Le Singe et l'Argile

« C'est ce qu'on appelle dans le vocabulaire des humains, précisent les perroquets, une symbiose, ou une communauté d'intérêts : chacun gagne dans l'association. »[1]

1 Vinciane Despret, *Le chez-soi des animaux*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes Sauvages », 2025, p.35.

## Enchevêtrement du vivant

« Il faut s'entraider, c'est la loi de la nature »,
La Fontaine, *L'Âne et le Chien*.

Ma première rencontre avec la notion de relation interespèces remonte à un projet en 2014, où j'invitais la curatrice chilienne Camila Marambio à penser une exposition[1] autour d'un projet de recherche qu'elle menait depuis plusieurs années en Terre de Feu, en collaboration avec le centre de gestion du Parc naturel de Karukinka. La curatrice organisait régulièrement des résidences sur place, avec un groupe de recherche à géométrie variable, composé d'artistes, d'historiens, de sociologues, de scientifiques. L'un des sujets abordés était le contrôle de la population de castors dans le parc naturel. L'espèce, considérée comme invasive dans ce contexte, faisait l'objet d'un projet brutal d'extermination ; les scientifiques toléraient néanmoins la présence de l'art dans ce groupe de recherche, comme une manière de prendre du recul et de réfléchir à des solutions alternatives pour éloigner les castors.[2]



Christy Gast & Camila Marambio, *Castorera,* capture vidéo, 2014

Dans l'exposition, il y avait notamment une vidéo qui montrait des biologistes déguisés en castor et qui imitaient leur comportement, littéralement pour se « mettre à leur place », et mieux comprendre leur perspective. Cette vidéo était le fruit d'une collaboration avec des artistes[3]. Dans ce projet, les limites entre art et science étaient brouillées ; il semblait que la collaboration et la transdisciplinarité étaient une manière plus ouverte, bien qu'expérimentale, d'avancer dans cette réflexion.

Le sujet de la nature traverse l'histoire de l'art, mais reste encore souvent aujourd'hui un motif de représentation. Avec la création du concept d'Anthropocène, autrement dit l'identification d'une période de crise environnementale d'origine humaine, les idées reçues sur l'exception humaine et les hiérarchies entre espèces ont été renversées. Les êtres humains apprennent à redéfinir leur place dans l'écosystème, pour mieux cohabiter au sein d'un monde « plus qu'humain »[4] : ce terme (traduction de « more-than-human ») est en effet utilisé en sciences sociales et humaines pour synthétiser cette rupture et envisager une égalité entre toutes les entités, y compris humaines. Nourris

1 *Beyond the End*, Fondation KADIST, Paris, 2014.

2 Pour un contenu plus détaillé, voir mon entretien dans S. Delacourt, K. Schneller, V. Theodoropoulou (Dir.), *Le chercheur et ses doubles*, Paris, Editions B42, 2016.

3 L'artiste Christy Gast et Camila Marambio, la commissaire d'exposition.

4 Ce terme apparaît pour la première fois dans l'ouvrage de David Abram, The Spell of the Sensuous: *Perception and Language in a More-Than-Human World*, Pantheon, 1996. Traduction française : *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, Éd. La Découverte, 2013.



par les débats théoriques et les expériences concrètes, certains artistes contemporains se placent aujourd'hui moins en conquérants de la nature, qu'en collaborateurs.

Ce renversement de paradigme est central dans l'exposition *Le Singe et l'Argile*, proposée à la Fondation d'entreprise Martell. A l'image du titre qui incarne une interaction entre l'animal et le minéral, l'exposition est traversée par la notion d'interdépendance des espèces, et suit les courants de pensées écologiques qui décentrent la place de l'humain.

Chez la théoricienne Donna Haraway, la notion de cohabitation est explicitée dans son *Manifeste des espèces compagnes*[5]. Cette « socialité interspécifique » ne se limite pas simplement aux animaux de compagnie mais s'étend à « tout autre être organique auquel l'existence humaine doit d'être ce qu'elle est », ce qui inclut les abeilles jusqu'à la flore intestinale. Cet enchevêtrement — animal, végétal, minéral, atmosphérique — décrit donc un réseau complexe de relations, où une entité n'est jamais isolée, où toute action se répercute à travers une multitude d'êtres interconnectés. L'évolution même du terme « écologie » le révèle : les scientifiques définissent au départ le terme comme l'étude des interactions des êtres vivants entre eux et avec leur milieu. Peu à peu, l'écologie devient une préoccupation de conservation des territoires et des espèces, jusqu'à devenir proprement politique dans les années 1970.

Les réflexions sur les enchevêtrements trans-espèces dépassent les débats théoriques, pour rejoindre rapidement des questions éthiques et juridiques.[6] Ces dernières années, toute une littérature autour du droit des animaux ou des cours d'eau a pu fleurir[7], dans la lignée du travail de Bruno Latour (par exemple avec son *Parlement des choses*), et d'un changement de perspective non seulement non anthropocentré, mais également

5 Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Climats, 2019.

6 Cf notamment The Nonhuman Rights Project, https://www.nonhumanrights.org/

7 Parmi les exemples récents : Camille de Toledo, *Le fleuve qui voulait écrire – Les auditions du Parlement de Loire*, Paris, Manuella Éditions, 2021 ; Yenny Vega Cárdenas et Daniel Turp, *Une personnalité juridique pour le Fleuve Saint-Laurent et les Fleuves du monde*, JFD Éditions, 2023 ; François Sarano et Marine Calmet, *Justice pour l'étoile de mer: Vers la reconnaissance des droits de l'océan*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes Sauvages », 2025. Mais c'est en 1972 que Christopher Stone, professeur de droit public américain, publie le livre fondateur du mouvement des droits de la nature, *Les arbres doivent-ils pouvoir plaider ?* (Traduction française *Le Passager clandestin*, 2022), pour contrer un projet de la Walt Disney Company qui menaçait une forêt de séquoias, ce juriste proposa d'accorder des droits aux arbres. En 2008, l'Équateur fut le premier pays au monde à reconnaître son écosystème comme une entité politique, dont le droit « d'exister, persister, maintenir et régénérer son cycle vital » fut inscrit dans la constitution. Neuf ans plus tard, en Nouvelle-Zélande, un vote du parlement a attribué au Whanganui, un fleuve considéré comme sacré par les Maoris, le statut de personne à part entière. (in Nicolas Bourriaud, *Inclusions. Esthétique du Capitalocène*, Paris, PUF, 2021, p.17-18). Et la première fois qu'un animal se voit accorder le statut de personne non-humaine c'est lors d'un arrêt de la Chambre de cassation pénale de Buenos Aires en 2014, qui reconnaît Sandra, une femelle orang-outang, comme personne non-humaine ayant le droit d'*habeas corpus* (le droit de ne pas être enfermée sans jugement et donc de vivre en liberté).

non-occidental. De nombreuses cultures extra-occidentales ont en effet un autre rapport à la nature, très différent de celui qui domine en Europe et qui découle de la division nature/culture créée à l'époque des Lumières. Par exemple, en quechua, une langue largement pratiquée dans les Andes, le mot *ayllu* désigne un réseau (un tissage) qui réunit humains et autres-qu'humains (animaux, montagnes, plantes, etc.), connectés par des liens de parenté.

## La nature comme matériau artistique

L'art peut-il sensibiliser aux sujets environnementaux ? Dans l'histoire de l'art, le mouvement du Land Art semble être une étape majeure dans la redéfinition de la relation entre création humaine et nature. L'ambition du Land Art était de sortir l'œuvre des limites de la galerie pour la placer directement en relation critique avec le monde moderne. Les artistes sublimaient la nature en accentuant ou en canalisant ses effets. Aujourd'hui, ces œuvres réalisées en pleine nature sont devenues un patrimoine historique, ce qui entraîne parfois des situations peu compatibles avec l'environnement naturel.



L'artiste américain Robert Smithson a théorisé la notion d'entropie comme l'inévitable transformation de la société et de la culture, en écho à celle de la nature. On peut mesurer l'écart entre ses réflexions et le fait que son œuvre iconique *Spiral Jetty* (1970) — une spirale de 457 mètres de long, formée de roches basaltiques, s'élevant depuis les rives du Grand Lac Salé, dans l'Utah — ait été reconnue monument historique fin 2024. Elle doit désormais faire l'objet d'un suivi de conservation pour ne pas disparaître.

Un autre cas, celui du *Lightning Field* (1977) de Walter De Maria met aujourd'hui en avant la corrélation entre protection culturelle et environnementale, ou comment la conservation d'une œuvre de Land Art devient un sujet de préservation du territoire. Située dans une région isolée du haut désert de l'ouest du Nouveau-Mexique, l'œuvre se compose de 400 poteaux en acier inoxydable poli disposés en réseau sur une superficie d'un mile sur un kilomètre. Afin de sauvegarder l'œuvre et maintenir son isolement voulu par l'artiste, la Dia Foundation, institution responsable de sa conservation, freine le développement immobilier et l'exploitation du terrain, et se retrouve à devoir acheter des parcelles de terre environnantes :

« *Le Lightning Field* [...] n'est pas seulement une œuvre de Land Art célèbre, ancrée dans les traditions masculines de l'intervention monumentale dans le paysage. C'est aussi un modèle potentiel surprenant pour des pratiques subversives d'aménagement du territoire aux États-Unis. Par un revirement inattendu, le fantasme isolationniste de De Maria, selon lequel la terre servirait de décor à grande échelle à une œuvre d'art, pourrait désormais offrir l'espoir de mettre la conservation du territoire au premier plan. »[8]

Dans le cadre d'une relecture actuelle du Land Art, on pourrait questionner son rapport « autoritaire » à la nature, et sa tendance à transposer les caractéristiques du musée à une forme d'industrie culturelle en plein air, tandis que l'un des buts premiers était de critiquer le marché de l'art. De plus, si l'époque du Land Art était concomitante des premiers mouvements écologistes, les œuvres ne le sont pas toujours. Toutefois, ce qui frappe encore face à ces œuvres, ce sont des manières d'expérimenter le temps, qu'il s'agisse de l'expérience performative du *Lightning Field*, ou l'évolution de la *Spiral Jetty*. Réciproquement, beaucoup d'œuvres qui ont cherché à l'inverse à amener la nature dans le musée témoignent également d'une forme de visualisation du temps du vivant. Et c'est peut-être sur ce point que l'art permet de médiatiser une forme d'attention et de permettre une prise de conscience des enjeux environnementaux.

## Une communauté d'intérêt



> « Nous ne pouvons pas rester neutres, ni en forêt, ni en ville. Plus tôt nous comprendrons que nous faisons partie de cet écosystème, plus tôt nous pourrons y trouver notre place — et assumer les rôles qui nous attendent déjà. »
> Robert Zhao Renhui

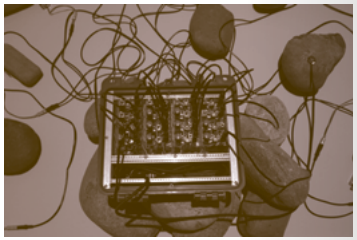
Le changement de perspective décentrant la place de l'humain suppose l'exercice d'une observation profonde de la nature. Par exemple, l'anthropologue Anna L. Tsing fait l'étude spécifique du champignon matsutake et de sa résilience en terrains abîmés[9], tandis que Donna Haraway partage ses réflexions autour de l'idée de *compagnonnage*, inspirée par sa relation avec sa chienne Cayenne.[10] Ce sont des références importantes dans le champ de l'art désormais. Chez les artistes, cette pratique de l'observation attentive peut s'inscrire dans des pratiques assimilées à la recherche, où l'œuvre se forme sur un temps long, celui de

8 Jordan Troeller, *Conservation is the Work of Art: How the Lightning Field Made Land Art into Land Management*, e-flux journal, n° 157, 2024, ma traduction : https://www.e-flux.com/journal/157/6776783/conservation-is-the-work-of-art-how-the-lightning-field-made-land-art-into-land-management

9 Anna L. Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, Éd. La Découverte, 2017 pour la traduction française.

10 Donna Haraway, *op. cit.*

l'enquête, souvent en collaboration avec des scientifiques ou des chercheurs d'autres disciplines. L'enjeu est de combiner l'approche visuelle et sensible de l'art avec une expertise du non-humain.



Tania Candiani, *Percutor,* 2020

Dans l'exposition *Le Singe et l'Argile*, le travail de l'artiste mexicaine Tania Candiani déploie sur plusieurs œuvres toutes les étapes d'un travail de terrain lié à l'observation du non-humain et aux conditions géologiques d'un site particulier. Le travail de l'artiste est attentif aux perturbations causées par les humains, notamment par le contrôle migratoire à la frontières entre les États-Unis et le Mexique. En collaboration avec des scientifiques et des compositeurs, elle réalise un concert *pour* les animaux (*For the Animals* est le titre général du projet) dans le parc naturel de Papago, en Arizona, en adaptant sa composition aux gammes de fréquences associées au plaisir ou au bien-être chez différentes espèces animales. Son œuvre aborde ainsi la cohabitation par la voie de l'apaisement.

Cette idée d'adresse est présente également chez l'artiste japonais Shimabuku, dont le travail montre régulièrement des animaux pour souligner l'absurdité du comportement humain par un effet de miroir. En filmant la réaction de singes face à un monticule de glace parachuté de manière insolite dans le désert, il souligne l'adaptation de l'espèce qui a été déplacée de son habitat naturel par l'homme.



Robert Zhao Renhui quant à lui, déploie dans l'exposition plusieurs projets à la manière d'un essai visuel, pour refléter sa démarche critique de la zoologie traditionnelle. Il observe ce qu'il nomme la « Nouvelle Nature », autrement dit les formes de réinvestissement des animaux dans des espaces occupés de longue date par l'humain —des formes de cohabitations qui remettent en question la division entre environnement naturel et artificiel. Pour réaliser ses projets, l'artiste passe de long moments sur le terrain, en immersion, et réalise des prises de vues nocturnes ou laisse des caméras témoins, comme un biologiste ou un documentariste animalier.

L'exposition fait le choix de ne pas exposer le vivant parmi les œuvres, mais de s'intéresser aux relations au sein du vivant, notamment à travers la notion de collaboration ou de co-production avec le non-humain.

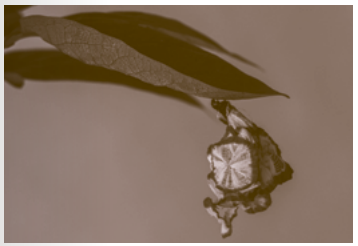
## Co-création

> « Une araignée fait des opérations qui ressemblent à celles du tisserand, et l'abeille confond par la structure de ses cellules de cire l'habileté de plus d'un architecte. »
> Karl Marx[11]

Nombreux sont les philosophes qui ont analysé le travail humain en le comparant à celui de la nature. L'exemple de l'araignée traverse les époques : le philosophe antique Démocrite estime que c'est elle qui a enseigné le tissage aux hommes, ce que Montaigne seconde : « La plupart des arts les bêtes nous les ont appris : comme l'araignée à tisser et à coudre, l'hirondelle à bâtir, le cygne et le rossignol la musique, et plusieurs animaux par leur imitation, à faire la médecine. »[12] Une transmission de l'animal vers l'humain reprise avec humour par la philosophe Vinciane Despret, du point de vue des animaux concernés cette fois —les abeilles : « ne dit-on pas de nous que nous sommes les véritables architectes de la nature ? N'est-ce pas nous qui avons enseigné l'architecture aux humains ? ». Quant aux guêpes : « nous pouvons apprendre pas mal de choses aux humains. Certains d'entre eux ont dit de nous que nous leur avions appris l'art de la poterie. »[13] On retrouve cette idée de créations humaines inspirées par les formes naturelles dans la notion même de biomimétisme, consistant à prendre pour modèle la nature afin de relever les défis du développement durable, depuis les machines volantes de Léonard De Vinci jusqu'à certaines architectures contemporaines.



Dans l'exposition, les artistes envisagent une interaction directe avec les processus de création naturels suite à l'observation de ces productions. Certaines œuvres sont co-créées avec le non-humain, animal, végétal ou encore en prise avec les éléments : eau, vent, etc.



AKI INOMATA
*Passing her a piece of cloth*,
capture vidéo, 2022

L'artiste japonaise AKI INOMATA dédie depuis plusieurs années sa pratique à la collaboration interespèces (castors, bernard-l'hermite). Elle analyse cette relation qui peut paraître insolite, comme un processus de création collective respectueux des comportements propres à chaque espèce. Il ne s'agit pas, dit-elle, d'une relation unilatérale dans laquelle les humains contrôlent d'autres êtres vivants. Cela devient possible parce qu'elle utilise des « éléments médiateurs » pour réaliser cette communication, souvent

11 *Le Capital*, 1867.
12 Michel de Montaigne, « Apologie de Raimond Sebon », dans *Les Essais*, 1580.
13 Vinciane Despret, *Le chez-soi des animaux*, *op. cit.*, p.29-30.

les habitats des espèces, évitant ainsi un contact direct. Ainsi, pour l'œuvre présentée dans l'exposition, *Passing her a piece of cloth,* l'artiste a fourni des morceaux de tissus aux vers à sac, qu'ils ont utilisés pour assembler leurs cocons. Généralement, ces vers glanent des éléments de leur environnement tels que des feuilles ou des brindilles et les assemblent à l'aide de leur soie. Les vers filmés ont donc intégré ces fragments de création humaine à leurs constructions.

Les peintures de mer ou de rivière de Jessica Warboys, quant à elles, démarrent toujours par un travail de recherche contextuel autour du cours d'eau, tant géographique, topographique que mythologique. Pour l'exposition, elle réalise une nouvelle œuvre en bord de Charente, et envisage le cours d'eau comme un personnage, un acteur de sa création. Une forme d'animisme alignée avec les pensées écologiques inspirées des philosophies extra-occidentales. L'artiste rapproche son processus d'une forme de rituel, très sensoriel, lié à l'odorat et aux textures. Elle prépare la toile avec de la cire d'abeille pour créer des motifs, puis plonge la toile dans l'eau, la submerge et la laisse être agitée par le courant. Sortie sur la berge, encore humide, les pigments colorés sont ajoutés et lorsque la toile est sèche, la cire d'abeille est retirée pour révéler des motifs au milieu des plages de pigments. La toile, monumentale et légère à la fois, devient l'enregistrement d'un paysage une fois suspendue dans l'espace d'exposition. C'est le caractère aléatoire du processus qui suggère la notion de collaboration —une forme de création que l'artiste ne contrôle pas entièrement, et qui dépend tout autant de ses gestes que de la matérialité de l'eau et du vent.



D'une manière similaire, l'œuvre de Trevor Yeung laisse son résultat être guidé par les éléments naturels, et évolue dans le temps selon les changements de conditions atmosphériques. Son installation *Earth to Earth (Terres-de-Haute-Charente)* réunit des tuiles d'argile (produites dans la région) encore crues. Une partie des tuiles est présentée dans l'espace d'exposition, l'autre dans le patio extérieur de la Fondation, visible également depuis l'intérieur. Cette partie, installée en amont de l'ouverture de l'exposition, aura déjà eu l'occasion de changer d'apparence au contact des éléments (soleil, vent, pluie). L'échantillon témoin placé dans l'espace d'exposition, lui, permettra la comparaison, une sorte d'avant-après impossible à complètement prédire.

La notion d'entropie, développée par Smithson, ou l'idée de réensauvagement que l'on peut trouver dans les recherches de Robert Zhao Renhui (le concept de « Nouvelle Nature », défini un peu plus haut), ont en commun d'envisager le plus-qu'humain comme quelque chose de toujours en mouvement, de jamais statique.

## Questionner la collaboration

> « Les espèces, toutes les espèces,
> sont constamment en train de changer le monde,
> sont constamment obligées de dialoguer et signer
> des pactes avec les autres. »
> Emanuele Coccia[14]

Si la notion de collaboration avec le non-humain est à la fois séduisante et poétique, l'exposition est également l'occasion de s'interroger sur cette possibilité avec prudence. Les relations de collaboration (de manière générale, même entre humains) sont complexes, parfois aléatoires, ou peuvent frôler l'instrumentalisation. Comment être certain de leur réciprocité ?

A première vue, les humains ont nettement plus besoin des non-humains que l'inverse. Les artistes réunis dans l'exposition ne sont pas dupes : « Toute collaboration avec la nature est nécessairement asymétrique, mais on essaie quand même », dit Robert Zhao Renhui dans l'entretien de ce livret.

Et que dire de l'indifférence du non-humain ? Lin May Saeed est sans doute l'artiste de l'exposition qui a le plus approfondi cette réflexion, étant elle-même une activiste pour la cause animale. Elle habitait avec des lapins dans son atelier, mais n'a que très rarement collaboré avec le non-humain. Son travail prône surtout une forme de réconciliation, créant ainsi un récit alternatif des relations interespèces. L'une des fables écrites par l'artiste est dédiée au sujet du silence des animaux :



Lin May Saeed
*Alfil Relief/Elephant Relief (V03)*, 2021



« Une autre possibilité serait que l'animal soit réellement capable de parler, bien que très lentement. Des siècles pourraient s'écouler avant qu'un animal ne prononce la phrase « S'il vous plaît, ne me tuez pas ! », dans une succession presque infinie de syllabes. Un peu comme quelqu'un qui écrirait son nom à la surface de la Lune. Selon l'espèce, cela pourrait prendre des centaines de milliers d'années. »[15]

14 Entretien dans *Le Nouveau Magazine Littéraire*, jeudi 28 mars 2019.

15 « The Silence of the Animals », in *Lin May Saeed, Arrival of the Animals*, catalogue de l'exposition au Clark Art Institute, 2020. Cf également : Lorenzo Guisti dans une conversation collective, en hommage à l'artiste Lin May Saeed, Mousse Magazine n°87, avril 2024, consulté en ligne: https://www.moussemagazine.it/magazine/lin-may-saeed-jochen-lempert-melanie-bujok-lorenzo-giusti-lorenzo-giusti-2024/

En effet, la difficulté à évaluer la relation et la collaboration, réside notamment dans l'absence d'un langage commun[16]. Chez Saeed, humains et non-humains sont représentés côte à côte, tantôt comme des jumeaux (la sculpture du duo *Enkidu and Chacal*), ou dans des scènes de libération, où des humains masqués libèrent des animaux de leurs cages (*The Liberation of Animals from their Cages XI).* Pour l'artiste, l'empathie et la douceur des relations interespèces ont longtemps été absentes des représentations, parce que la peinture de chasse et des natures mortes du XVII[e] prévalaient[17]. Pensons à la singularité d'un univers comme celui de Rosa Bonheur aux XIX[e] siècle, qui contribuera à faire des animaux et de la nature un sujet politique dans l'art.

Lin May Saeed, qui étudie la notion de spécisme comme une forme de racisme envers les autres espèces, développe un travail réconciliateur plutôt que clivant, se focalisant sur la libération plutôt que la souffrance.[18] Elle crée une représentation positive de la résistance, croyant fermement que son art peut davantage sensibiliser que ses actions activistes.

En 2021, les philosophes Antoine Chopot et Léna Balaud publiaient un ouvrage répertoriant des formes d'activismes interspécifiques en lien avec la catégorie de « troisième nature », définie notamment par des anthropologues comme Anna Tsing, comme tout ce qui parvient à résister et à tisser des relations spontanées et inattendues.[19] Par opposition, la première nature renvoie à la nature autonome dont les humains font partie mais qui leur préexiste ; la deuxième nature relève de la manière dont l'économie capitaliste a transformé les écosystèmes en environnements de travail pour qu'ils engendrent du profit.[20] Chopot et Balaud évoquent notamment les communautés paysannes en Argentine, en lutte contre Monsanto, qui sèment de manière sauvage de « super mauvaises herbes » qui envahissent des cultures d'organismes génétiquement modifiés (OGM), ou encore des naturalistes bloquant un chantier sur la Loire, en favorisant la présence d'un couple de balbuzards. Ces formes d'alliances rappellent la notion d'entraide évoquée en citation au début de ce texte.

Ces formes de résistances subversives, s'alliant au vivant pour réaliser leurs actions, font également écho à des



16 Il existe pourtant de nombreux cas de communication entre l'homme et l'animal, pour en nommer deux exemples : Koko - une gorille femelle élevée par l'éthologue Penny Patterson, utilisait plus de 1000 gestes de la langue des signes américaine pour exprimer ses besoins, ses émotions et commenter son environnement. Elle pouvait, par exemple, demander un stylo pour dessiner, exprimer sa tristesse ou sa joie. Koko comprenait également 2000 mots d'anglais parlé. Alex, un célèbre perroquet gris d'Afrique, étudié par la chercheuse Irene Pepperberg, savait répondre à des questions simples, prouvant qu'au lieu de répéter ce que disait l'humain, il saisissait le lien entre le mot et l'objet ou la quantité désignée.

17 'Why haven't animals revolted against humans yet?', entretien de Lin May Saeed dans la revue *Arterritory*, janvier 2020. Disponible sur : https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/24501-why_havent_animals_revolted_against_humans_yet/

18 Mousse Magazine, idem

19 Léna Balaud et Antoine Chopot, *Nous ne sommes pas seuls, politique des soulèvements terrestres*, Paris, Éditions du Seuil, 2021

20 Léna Balaud et Antoine Chapot, entretien sur *Mouvement*, disponible sur : https://www.mouvement.net/societe/lena-balaud-et-antoine-chopot

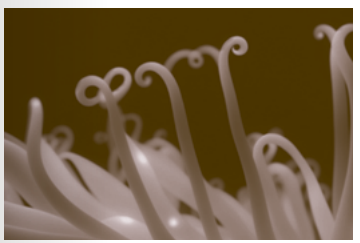
formes ancestrales de cohabitations plus-qu'humaines. Récits anciens ou alternatifs se retrouvent chez les artistes et se combinent pour la création d'un imaginaire, formant de nouvelles représentations pour nourrir la pensée collective et une imagination écologique.

## Fiction, technologie et futurabilité

> « Les histoires sont à la fois affirmatives et interrogatives. Je pense que le fait de narrer un récit est une partie extrêmement importante de la mise en présence des uns avec les autres afin d'apprendre à prêter attention. »
> Donna Haraway[21]

Chez la philosophe et primatologue américaine Donna Haraway, la narration spéculative (qu'elle traduit *speculative fabulation*) est liée au storytelling quotidien, à l'imagination. Elle insiste sur la forme de la fable, qui inspire le titre de cette exposition, et certains des artistes, comme Lin May Saeed qui rédige six fables au début des années 2000.

Le récit de Vinciane Despret, *Le chez-soi des animaux*, est une fable à hauteur des animaux qui en sont les protagonistes. Despret utilise en préambule de ce récit (à l'origine une conférence dédiée aux enfants), une histoire de l'autrice Ursula Le Guin — connue pour son usage de la science-fiction. Celle-ci propose en 1985 une contre-histoire de la Genèse, où Eve aurait invité les animaux à se défaire des noms que leur avait donnés Adam, et à se renommer à leur guise. Ce récit est exemplaire du recours à la fiction pour critiquer des discours dominants et autoritaires sur les non-humains. En écrivant une version alternative de ce récit mythique, Le Guin et Despret ouvrent l'imagination du lecteur et sa conscience écologique. Ce recours au récit, et particulièrement à une histoire alternative du passé, renvoie à la notion de « fiction panier »[22] développée par Ursula Le Guin, qui lui permet d'explorer d'autres narrations possibles, notamment féministes. Elle rappelle que la révolution néolithique marque le début de l'Anthropocène, autrement dit le premier impact substantiel des activités humaines sur la nature,



Agnieszka Polska,
*The Book of Flowers,* capture vidéo, 2023



21 *Récits pour notre temps, Entretien avec Donna Haraway,* Lyon, PUL / La manufacture d'idées, p.70

22 Ursula K. Le Guin, *La Théorie de la fiction-panier* (*The Carrier Bag Theory of Fiction* en version originale américaine) est un essai littéraire écrit en 1986 et publié en 1988.

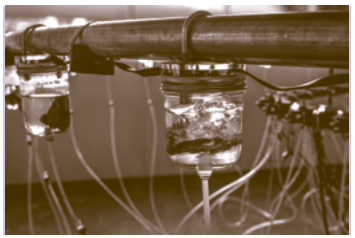
car elle représente ce moment où l'humain commence à organiser son exploitation d'autres espèces, notamment avec l'élevage, pour produire sa nourriture.

Le moment primordial d'une égalité entre espèces, est évoqué comme une pré-histoire par Lin May Saeed —qui se réfère au personnage d'Enkidu, vivant parmi les animaux jusqu'à ce qu'il réalise qu'il est humain, dans l'histoire de Gilgamesh.
De même, l'œuvre d'Agnieszka Polska, *The Book of Flowers,* présente une histoire fictive de la symbiose qui unissait il y a longtemps les humains et les fleurs. Ce récit inverse les dynamiques de pouvoir classiques en se terminant avec l'émancipation des humains qui parviennent à se passer des fleurs pour se reproduire. Pour étoffer ce paracosme (un univers détaillé lié à l'enfance) l'artiste imite le style d'un documentaire scientifique des années 1940-1950, avec une voix-off. Elle utilise en outre l'intelligence artificielle pour traiter des images d'archives de végétaux et leur donner un caractère surréaliste et texturé. Le recours à la technologie permet d'augmenter les possibilités créatives, tout en situant l'œuvre dans un temps indéfini.

Le caractère spéculatif de l'écologie, dans le sens où l'échelle de temps est longue et qu'il est difficile d'obtenir des résultats à court terme, favorise le recours à la fiction chez les artistes. Le décentrement de l'humain que nous avons évoqué, peut également se situer à l'endroit de la technologie, en mettant en balance la relation entre la machine et le vivant, et notre dépendance à la fois aux machines et aux ressources naturelles.



L'installation de Bagus Pandega propose une mise en relation de la technologie et de l'environnement, l'humain n'est que l'intermédiaire, un « hacker » qui va détourner l'exploitation classique des ressources afin de dénoncer l'extractivisme. *Hyperpnea Green* est une machine fabriquée par l'artiste qui produit et libère de l'oxygène, sous l'influence du biofeedback des plantes (par l'observation de leurs signaux physiologiques) qui la composent. L'intention de l'artiste est de souligner l'interaction des composantes de la machine entre elles, et l'autonomie de ces interrelations non-humaines. Se référant au rythme des mouvements respiratoires, le projet est né après la pandémie du Covid, qui a plongé les malades dans des difficultés respiratoires et provoqué des pénuries d'oxygène à travers le monde.



Bagus Pandega,
*Hyperpnea Green, détail, 2024*

La relation entre technologie et écologie demeure ambivalente. Selon les écomarxistes, la technologie est en grande partie responsable de la crise environnementale, à l'inverse du technosolutionnisme qui considère que la technologie permettra de résoudre tous les problèmes liés au réchauffement climatique. L'éventail des prises de position complexifie le débat, sans oublier que les innovations technologiques restent des enjeux économiques majeurs, renforçant la domination humaine et fragilisant les tentatives d'alliances entre le vivant. D'autres formes créatives peuvent toutefois renverser cette vision de la technologie, comme le mouvement de science-fiction Solarpunk, qui imagine une relation harmonieuse entre technologie, nature et société.[23]

L'exposition *Le Singe et l'Argile* souligne le potentiel de la création artistique et de ses formes narratives, non pas pour trouver des solutions, mais pour nourrir un nouvel imaginaire écologique. Elle se focalise sur l'hypothèse de la collaboration pour illustrer le concept d'interrelations, omniprésent dans les pensées écologistes. D'une optique profondément optimiste, elle fait écho à la notion de « futurabilité », proposée par le théoricien Franco « Bifo » Berardi, une manière de nous rappeler que c'est pourtant au cœur même de la crise que nous traversons actuellement qu'un monde meilleur sommeille.[24]

Emilie Villez, mars 2026



23 Adam Flynn, *Manifeste Solarpunk*, 2014
24 Franco « Bifo » Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, Verso, 2017

# Biographies



## Artistes

### TANIA CANDANI

Née en 1974, Tania Candiani vit et travaille à Mexico.

Sa pratique explore la traduction de différents types de langages : visuels, sonores, textuels et symboliques, avec un intérêt particulier pour le son et les politiques de l'écoute comme outils pour réajuster la perception humaine et plus-qu'humaine aux histoires, aux écologies et aux technologies de communication.

Ancrée dans des pratiques communautaires, son travail mobilise des expériences collectives et rituelles et s'engage avec les histoires de création et de fabrication—réunissant traditions artisanales, savoirs transmis oralement et collaborations interdisciplinaires à travers l'art, la littérature, la musique, l'architecture, la science et le travail. Ses installations, performances et projets axés sur la recherche prennent fréquemment la forme de systèmes entrelacés, assemblés et sonifiés, juxtaposant techniques ancestrales et technologies contemporaines pour interroger les récits linéaires du progrès et faire émerger des épistémologies souvent négligées.

Candiani a représenté le Mexique à la 56e Biennale de Venise et a récemment réalisé des projets commandés pour plusieurs biennales internationales, notamment la 15e Biennale de Shanghai et la Biennale d'Helsinki (2025), ainsi que la Biennale PAAD/Public Art Abu Dhabi (2024).

Son œuvre est présente dans de nombreuses collections publiques, dont celles du Tate, du SFMOMA, du LACMA, du Pérez Art Museum Miami et du MUAC. Elle a également été lauréate de prestigieuses résidences et bourses, parmi lesquelles la Guggenheim Fellowship, le Smithsonian Artist Research Fellowship et Arts at CERN.

### AKI INOMATA

Née en 1983 à Tokyo, au Japon, AKI INOMATA vit et travaille à Tokyo.

Diplômée d'un M.F.A. de l'Université des Arts de Tokyo, section Art Inter-Media en 2008, son travail s'attache à montrer que l'acte de « fabriquer » n'est pas propre à l'espèce humaine. Elle développe des processus de collaboration entre êtres vivants et créatures non humaines pour en faire des œuvres d'art.

Parmi les expositions récentes citons « Broken Nature » au MoMA, New-York (2020) et *Why Not Hand Over 'Shelter' to Hermit Crabs?»* (Musée d'arts de Nantes, 2018). L'artiste a également participé à la Biennale d'Art de Bangkok (2024), à la Triennale de Milan (2019), à la « Aichi Triennale 2022 » (House of Oka, 2022) et à la Biennale de Thaïlande à Krabi (2018).

Ses œuvres font notamment partie des collections du MoMA, de l'AGSA (Art Gallery of South Australia), du Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, du Musée national d'art moderne de Kyoto, du 21st Century Museum of Contemporary Art de Kanazawa et du Kitakyushu Municipal Museum of Art.

### BAGUS PANDEGA

Né en 1985 à Jakarta, Bagus Pandega vit et travaille à Bandung, en Indonésie, où il a obtenu son Bachelor of Arts, avec une spécialisation en sculpture, et son Master of Fine Arts de la Faculté des Arts et du Design de l'Institut de Technologie de Bandung en 2008 et 2015 respectivement.

Travaillant principalement à travers le médium de l'installation, Bagus Pandega remet souvent en question les relations préétablies entre les objets et leur spectateur. Dans ses œuvres, Pandega assemble divers systèmes électroniques en tant que « modules » et explore des objets tels que des enregistreurs vocaux, des lecteurs de cassettes et de disques, des lampes et des cartes de circuits électroniques, entre autres, pour construire ses œuvres. Beaucoup de ses œuvres d'art s'activent par l'interaction du mouvement, du son et de la lumière.

Parmi ses expositions personnelles les plus récentes figurent *Daya Benda,* Swiss Institute, New York, USA (2025) ; *Sumber Alam*, Kunsthalle Basel, Suisse (2025) ; « O » au ROH, Jakarta, Indonésie (2024) ; « A Pervasive Rhythm » au Yamamoto Gendai, Tokyo, Japon (2018). Parmi ses expositions collectives sélectionnées, *Poets of Physics* au Museum of Contemporary Art and Design, Manila, Philippines (2026) ; *Nafasan Bumi* au Singapore Art Museum, Singapour (2026). Pandega collabore régulièrement avec Kei Imazu, notamment pour *Alien Shores*, White Cube Bermondsey, Londres, Royaume-Uni (2025) ; la Biennale d'Art de Bangkok : « Nurture Gaia » au Bangkok Art and Culture Centre, Bangkok, Thaïlande (2024) ; Frieze Seoul, COEX Convention & Exhibition Center, Séoul, Corée du Sud (2022) ; « WAGIWAGI » à documenta quinze, Hübner areal, Kassel, Allemagne (2022) ; « Declaring Distance: Bandung — Leiden » au Selasar Sunaryo Art Space, Bandung, Indonésie (2022). De plus, Pandega a aussi participé à la 10e Triennale Asie-Pacifique au QAGOMA, Brisbane, Australie (2021-22) ; *Tiger Orchid* présenté à Art Basel OVR : Miami Beach (2020) ; Condo London au Project Native Informant, Londres, Royaume-Uni (2020) ; Amsterdam Light Festival, Amsterdam, Pays-Bas (2017).

Après avoir remporté la troisième place aux Bandung Contemporary Art Awards #2, Pandega a effectué sa première résidence au Centre Intermondes, La Rochelle, France en 2012. Nommé pour le Sovereign Art Prize 2016, Pandega a également collaboré avec Adi Purnomo et Irwan Ahmett pour présenter *Freedome*, Pavillon Indonésie à la London Design Biennale : *Utopia by Design* en 2016.

### AGNIESZKA POLSKA

Née en 1985 à Lublin, en Pologne, Agnieszka Polska est une artiste visuelle et réalisatrice qui vit et travaille à Berlin.

Elle utilise des supports générés par ordinateur pour réfléchir à la question de l'individu et de sa responsabilité sociale dans le contexte d'environnements alimentés par des flux d'informations. Elle transpose les défis éthiques, politiques et sociétaux de notre époque en films et installations immersifs et méditatifs, utilisant la narration cinématographique et des technologies affectives pour aborder la négociation perpétuelle entre les humains et la technologie. Souvent construits à partir de stimuli sonores et visuels affectifs, les œuvres de Polska examinent les processus d'influence et de légitimation dans le domaine du langage, de la conscience et de l'histoire.

Elle a exposé ses œuvres dans des lieux internationaux, comme le New Museum

et le MoMA à New York, le Centre Pompidou et le Palais de Tokyo à Paris, la Tate Modern à Londres, et le Hirshhorn Museum à Washington. Elle a présenté des expositions individuelles ; entre autres, à la Hamburger Bahnhof à Berlin, au Frye Art Museum à Seattle, à Nottingham Contemporary et au Salzburger Kunstverein. Elle a également participé à la 57e Biennale de Venise, à la 11e Biennale de Gwangju, aux 19e et 24e Biennales de Sydney, à la 14e Biennale de Shanghai, et à la 13e Biennale d'Istanbul. En 2018, elle a reçu le prix allemand de la Nationalgalerie.

**LIN MAY SAEED**

Artiste Irako-Allemande, Lin May Saeed est née en 1973 à Würzburg, en Allemagne.

Elle a grandi à Wiesbaden, au croisement d'une double culture : allemande du côté de sa mère et irakienne du côté de son père. De 2001 jusqu'à sa mort en 2023, Lin May Saeed a vécu et travaillé à Berlin.

Elle a étudié la sculpture à l'Académie des Arts de Düsseldorf de 1995 à 2001. C'est là qu'elle s'est intéressée aux droits des animaux, a étudié le philosophe des droits des animaux Tom Regan et a participé à des actions telles que des manifestations contre le commerce de la fourrure. Elle a adopté un mode de vie végan depuis lors.

Pendant près de deux décennies, elle s'est penchée sur la relation entre les humains et les animaux, et la destruction de l'habitat du monde animal par l'homme, en commençant par la sédentarisation à l'époque néolithique.

Ses sculptures, reliefs, portails et installations en silhouette traitent de l'exploitation des animaux, de leur libération, de l'utopie d'une coexistence pacifique entre animaux et humains, et de la mesquinerie égoïste de ces derniers.

Les œuvres de Saeed sont principalement réalisées avec des « matériaux pauvres » tels que le polystyrène, le carton ou l'acier à outils. Son cadre de référence iconographique inclut entre autres la statuaire égyptienne, la sculpture gréco-romaine et les expositions de musées d'histoire naturelle.

Les œuvres de Saeed ne sont absolument pas doctrinaires et n'ont pas de ton moralisateur. Elles sont plutôt narratives et humoristiques.

**SHIMABUKU**

Né à Kobe, au Japon en 1969, Shimabuku vit à Naha, Okinawa, et travaille dans le monde entier.

Depuis le début des années 1990, il a voyagé dans de nombreux endroits, au Japon comme à l'étranger, et ses œuvres in situ sont liées aux lieux ainsi qu'aux vies et aux cultures des personnes qui y habitent. Il réalise des performances, des films, des sculptures et des installations qui explorent de nouvelles formes de communication. Son travail s'étend parfois aux relations entre les êtres vivants et les humains. Son style, empreint de poésie et d'humour, nous interpelle de manière métaphorique et lui vaut une reconnaissance internationale croissante.

Shimabuku a participé à de nombreuses grandes expositions internationales, notamment la 57e Biennale de Venise (2017), la 14e Biennale de Lyon (2017), la 12e Biennale de La Havane (2015), la 9e Biennale de Taipei (2014), la 11e Biennale de Sharjah (2013), la 27e Biennale de São Paulo (2006), la Biennale de Liverpool (2006) et la 11e Biennale de Sydney (1998).

Ses expositions les plus récentes ont été présentées entre autres au Centro Botín à Santander, Espagne (2024) ; au Museion – Musée d'art contemporain de Bolzano, Italie (2023) ; au Wiels - Centre d'art contemporain à Bruxelles, Belgique (2022) ; au Nouveau Musée National de Monaco (2021) ; au Credac - Centre d'art contemporain d'Ivry, France (2018) ; à la Kunsthalle Bern, Suisse (2014) et à la Ikon Gallery à Birmingham, Royaume-Uni (2013).

**JESSICA WARBOYS**

Née en 1977, Jessica Warboys vit et travaille à Bergen (Norvège) et à Suffolk (Royaume-Uni).

Diplômée d'un Master of Fine Art en sculpture de la Slade School of Fine Art à Londres, sa pratique se situe à l'intersection du rituel, de la peinture, de la performance et du film. Travaillant avec des pigments, de la cire d'abeille et des costumes, les matériaux et méthodes de Jessica Warboys sont façonnés par des étendues d'eau, des paysages, des histoires et des mythes, tout en se rapportant au présent. L'immédiateté du geste et le lieu de création sont inscrits dans les surfaces de ses œuvres, explorant les thèmes de la nature, de l'identité et du poétique.

Parmi ses récentes expositions collectives figurent « Layers of Wildness » au Centre Rhénan d'Art Contemporain, Altkirch, France (2025) ; « Dialogues with Turner: Evoking the Sublime » au Museum of Art Pudong, Shanghai, Chine (2024) ; et l'exposition personnelle « ANTIGONES NET » au Kunstnersenter Bergen, Norvège (2024).

**TREVOR YEUNG**

Né en 1988 dans la province de Guangdong, Chine, Trevor Yeung est diplômé de l'Académie des Arts Visuels de l'Université Baptiste de Hong Kong en 2010. Il vit et travaille actuellement à Hong Kong.

Dans son travail, Trevor Yeung utilise l'écologie botanique, l'horticulture, les systèmes d'aquarium et les installations comme des métaphores qui renvoient à l'émancipation des aspirations quotidiennes à l'égard des relations humaines. Yeung s'inspire d'expériences intimes et personnelles, qui aboutissent à des œuvres allant de créations basées sur l'image à des installations à grande échelle. Obsédé par les structures, il crée différentes échelles de systèmes qui lui permettent d'exercer un contrôle sur les êtres vivants, y compris les plantes, les animaux et les spectateurs.

En 2024, il a représenté Hong Kong à la Biennale de Venise. Il a récemment présenté des expositions personnelles au M+ à Hong Kong et à la Kestner Gesellschaft à Hanovre. En 2026, pour sa première exposition muséale en Europe, Trevor Yeung a été invité à investir la nef du CAPC pour déployer son univers magique et mystérieux.

Ses œuvres font partie des collections du Centre Pompidou, Paris ; du M+ Museum, Hong Kong ; du Stiftung Skulpturenpark Köln, Cologne ; du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ; de la Kadist Art Foundation, Paris et San Francisco et du FRAC Alsace.



**ROBERT ZHAO RENHUI**

Né en 1983, Robert Zhao Renhui est un artiste basé à Singapour dont la pratique examine l'évolution des relations entre les humains et les espèces non humaines à travers des paysages modifiés par l'activité humaine.

L'artiste utilise principalement la photographie, la vidéo et l'observation écologique à long terme et s'intéresse à la manière dont les écosystèmes absorbent les perturbations et se réorganisent autour des infrastructures humaines, de l'abandon et de la classification. Ses projets s'étendent sur plusieurs années et couvrent divers sites géographiques. Il cherche à retracer les schémas d'adaptation des écosystèmes plutôt que de se concentrer sur des événements isolés. Ses récents travaux ont porté sur les forêts secondaires à Singapour, la migration des crabes rouges sur l'île Christmas, les populations de cerfs au Royaume-Uni et au Japon, et les ours lippus à Hampi, en Inde.

En 2024, il a représenté Singapour à la Biennale de Venise avec « Seeing Forest », un projet centré sur l'observation à long terme des écologies des forêts urbaines. Sa pratique continue d'explorer comment les systèmes écologiques persistent, mutent et se stabilisent au sein de paysages façonnés par l'extraction, l'urbanisation et la négligence.

## Équipe artistique

**EMILIE VILLEZ**
**Commissaire de l'exposition**

Emilie Villez est commissaire d'exposition basée à Paris. Ses projets explorent les liens entre les récits historiques et les questions sociopolitiques actuelles. Depuis plus de quinze ans, elle soutient et facilite les pratiques décoloniales, en collaborant avec des praticien.ne.s de différentes générations et origines géographiques. Elle a récemment conçu des projets autour des traces de la guerre dans les paysages et les mémoires, et développe actuellement des recherches sur les relations inter-espèces comme point d'entrée dans les questions environnementales dans l'art contemporain.

En 2026, prépare deux expositions au Frac Ile-de-France (Paris) qui ouvriront en 2026 : *Le Syndrome de Bonnard*, une exposition collective dans deux lieux organisée avec Le Bureau/, et une exposition personnelle de l'artiste Chloé Quenum.

Emilie Villez est conseillère pour la collection KADIST, après avoir dirigé l'espace parisien de 2013 à 2023, où elle a développé un programme local et des collaborations institutionnelles internationales. Elle a notamment présenté les premières expositions en France de Zhou Tao, Shooshie Sulaiman, Haig Aivazian, Aslı Çavuşoğlu et Xaviera Simmons.

Emilie Villez a organisé des expositions au Centre d'art contemporain de Vilnius (Lituanie), au Palais de Tokyo (Paris), à KADIST Paris, aux Beaux-arts de Paris, à la Fondation V-A-C et au Musée d'art moderne de Moscou, ainsi qu'à la Clark House Initiative à Bombay (Inde).

**ATELIER CRAFT**
**Scénographie**

Basé à Saint-Ouen dans une halle industrielle réhabilitée, atelier CRAFT entretient une pratique créative hybride de concepteur/faiseur. Le studio s'évertue à créer des imaginaires durables dans le monde du design et de l'architecture en questionnant notre rapport au matériau, au geste et aux processus de fabrication.

La cohabitation des bureaux de conception et des ateliers de construction permet au studio de gérer chaque projet dans sa globalité avec un objectif assumé : le décloisonnement des pratiques. Chaque projet est ainsi l'occasion d'inventer un récit commun et des nouvelles manières de faire collectivement.

Dans l'optique d'expérimenter des circularités, le studio porte une attention particulière aux matériaux utilisés et à leur réemploi.

**THÉO DAVID GEHIN**
**Graphisme**

Théo David Gehin est un designer graphique indépendant basé à Paris. Il pratique un graphisme pluridisciplinaire, oscillant entre la création d'identités visuelles, l'édition, l'image et la signalétique.

Collaborant régulièrement avec des institutions culturelles, des artistes et des scénographes, il s'évertue à penser le design au-delà du simple support plan pour l'ancrer dans le monde physique. Convaincu que les processus de production sont eux-mêmes créateurs de sens, il explore les limites des techniques d'impression, détourne les supports ou prête une attention particulière aux méthodes de façonnage, apportant une véritable matérialité à son travail.

De la direction artistique globale à la conception d'ouvrages éditoriaux, chaque projet s'affranchit des frontières traditionnelles du graphisme. Il s'attache ainsi à donner une dimension tangible, artisanale et sensible aux récits visuels qu'il met en forme.

**À PROPOS DE LA FONDATION**

Créée en 1917, la Fondation d'entreprise Martell, située au cœur de Cognac, est un lieu unique dédié à la création contemporaine et à l'innovation. Elle soutient designers, artistes et chercheurs engagés dans une réflexion sur les grands enjeux de notre temps, tels que la transition écologique et les nouvelles manières de vivre. À travers ses résidences, ateliers, expositions et événements culturels, la Fondation favorise la rencontre entre disciplines et encourage l'expérimentation. Ancrée dans l'histoire et le savoir-faire du territoire cognaçais, elle croise perspectives locales et internationales pour impulser des projets porteurs de changement au niveau régional et au-delà.

Ouverte à tous, la Fondation invite les visiteurs à découvrir des œuvres inédites, à participer à des ateliers et à explorer un espace où créativité et dialogue façonnent l'avenir.

**Fondation d'entreprise Martell**
16 avenue Paul Firino Martell
16100 Cognac, France

**Informations**
00 33 (0)5 45 36 33 51
info@fondationdentreprisemartell.com
www.fondationdentreprisemartell.com
Facebook & Instagram : @fondationmartell

**Relations Presse - National & International**
l'art en plus
Eugénie Vignon – e.vignon@lartenplus.com
Olivia de Smedt - o.desmedt@lartenplus.com

**Local**
Elisabeth Ricard : + 33 (0)6 30 52 23 51
elisabeth.ricard@fondationdentreprisemartell.com



**Le Singe et l'Argile**
du 30 mai 2026 au 3 janvier 2027

| | |
|---|---|
| Concept & commissariat | Emilie Villez |
| Artistes | Tania Candiani, AKI INOMATA, Bagus Pandega, Agnieszka Polska, Lin May Saeed, Shimabuku, Jessica Warboys, Trevor Yeung, Robert Zhao Renhui |
| Scénographie | Atelier CRAFT |
| Design graphique | Théo David Gehin (exposition)<br>Dove Perspicacius (livret jeune public) |
| Traduction et relecture | Sadie Fletcher |
| Presse et communication | L'art en plus |
| Galeries et Gallery prêteurs institutionnels | Estate de Lin May Saeed & Jacky Strenz<br>Fondation Louis Vuitton<br>Maho Kubota Gallery<br>ROH |
| Mécènes : | EssarBois<br>Terreal-Wienerberger |

**Prestataires**

| | |
|---|---|
| Régie des oeuvres | Collectif Cartel |
| Régie d'exposition | Maillet multiservices, Mozaïk |
| Menuiserie | Mathias Heinisch |
| Impression | Média Graphic, Studio Ludo |
| Encadrement | Dalbe - Art Passion Création |
| Transport | BOVIS Fine Art |
| Maintenance | Hervé Thermique |
| Vidéo interview | Thomas James |
| Crédits photographiques | Aurélien Mole |
| Édition sous-titres | Lidéoproduction |
| Conformités ERP | Socotec |
| Gardiennage | Seris |
| Assureurs | Diot, Hiscox |

**Fondation d'entreprise Martell**

| | |
|---|---|
| Sébastien Borda | Président |
| Anne-Claire Duprat | Directrice |
| Maxime Heylens | Secrétaire général |
| Elisabeth Ricard | Directrice de la communication |
| Julien Lefrançois | Responsable de la production de projets |
| Juliette Nosland | Responsable des publics et des évènements |
| Yann Denechaud | Chargé des ateliers, de la maintenance et de la sécurité |
| Raphaël Fackler | Chargé de l'accueil et des ventes |
| Elsa Meynadier | Assistante de production |
| Jade Savignat | Assistante de direction |
| Noémie Theret-Budny | Assistante de médiation |

Avec le soutien de l'entreprise Martell, Patricia Gaborieau, François-Xavier Morizot & l'ensemble des équipes.

**Remerciements**

Emilie Villez remercie chaleureusement les artistes, les prêteurs et l'équipe de la Fondation Martell, ainsi que Joseph Allen, Florence Bonnefous, Garance Chabert, Julien Chadutaud, Cédric Fauq, Steffanie Hessler, Aurélien Mole, Céline Poulin, Chris Sharp, Barbara Villez.



Trevor Yeung,
*Earth to Earth*, détail, 2024
Lahore Biennale. Photo © Amna Zuberi

Fondation d'entreprise Martell
16 avenue Paul Firino Martell
16100 Cognac

30 mai 2026 – 3 janvier 2027
Mercredi – Dimanche : 14h-19h
Entrée libre

Fondation
d'entreprise
Martell