



HAL
open science

Le motif végétal après 1968 : quand motif et support se confondent

Nicolas-Xavier Ferrand

► **To cite this version:**

Nicolas-Xavier Ferrand. Le motif végétal après 1968 : quand motif et support se confondent. Perceptions et représentations du motif végétal sur les matériaux périssables en Europe occidentale, XIIe -XXe siècles, CHEC, Jun 2018, Clermont-Ferrand, France. hal-02160063

HAL Id: hal-02160063

<https://hal.science/hal-02160063>

Submitted on 19 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le motif végétal après 1968 : quand motif et support se confondent.

Introduction : le motif végétal a-t-il disparu au XXe siècle ?

La question du motif végétal sur support périssable dans la création artistique de la seconde moitié du XX^e siècle pose plusieurs questions. Si l'avènement du *land art* et d'autres pratiques, groupes, mouvements, attestent d'un usage massif, significatif de supports naturels par les artistes contemporains, la question de la présence du motif s'avère beaucoup plus délicate. En effet, le travail accompli par les avant-gardes depuis la fin du XIX^e siècle a occasionné la lente disparition du sujet, et au-delà, du décoratif. Si la représentation médiévale, comme son homologue renaissant, est riche de représentations du végétal, il semble à première vue, que cette médiation symbolique ait déserté le champ de l'art. Il en est de même pour l'architecture : Adolf Loos, l'un des pères de la théorie architecturale contemporaine, compagnon de route d'Otto Wagner, publie en 1908 *Ornement et Crime*, texte qui fut par la suite republié par Le Corbusier dans le n°2 de la revue, *L'Esprit nouveau*, qu'il anime avec Amédée Ozenfant, en 1920. Ce rejet de l'ornement, et a fortiori, de son pendant végétal, se poursuit tout au long du siècle en architecture, dans les théories du Bauhaus, et plus particulièrement le travail de Ludwig Mies van der Rohe, mais aussi chez Frank Lloyd Wright et Philip Johnson avec l'avènement du « style international », qui fut, par l'entremise de Corbusier comme d'Alfred Barr, directeur du MoMA, fortement lié aux théories de l'avant-garde. Alors que l'architecture fut pendant des siècles l'un des supports privilégiés de la représentation végétale, les bâtiments de la modernité lui refusèrent tout droit de cité sur leurs façades. Est-ce à dire pour autant que la représentation avait définitivement sacrifié le motif végétal sur l'autel de la pureté et de l'autonomie architecturale et qu'elle trouva refuge dans un travail sur la nature-même ? Répondre à cette interrogation demande d'une part de se pencher sur les définitions possibles du motif, et d'autre part d'analyser plus précisément la teneur de ces approches contemporaines.

1) Motif, définitions.

La question de l'ornement végétal intervient dans le champ de l'histoire de l'art à un moment particulier. C'est dans le sillage de Gottfried Semper, et dans l'ambiance qui conduisit à l'avènement du *Jungenstil* (Art Nouveau), qu'Alois Riegl écrit les *Stilfragen* (« Questions de style »). L'ouvrage paraît en 1893, soit un an après la formation de la Sécession de Munich, qui à l'instar de son pendant viennois et du mouvement de l'art nouveau en France, vise à agrandissement du spectre de l'art aux arts appliqués, de façon à toucher le spectateur sur tous les plans de l'existence. La question de l'ornement végétal, jusque ici en grande partie ignorée par ses prédécesseurs, résonne fortement tant sur le plan artistique qu'académique¹. Pour justifier ce type d'études, qui occupèrent par la suite une place non négligeable dans l'héritage de l'Ecole de Vienne, Riegl cherche à démontrer que le motif végétal se retrouve invariablement dans toutes les époques, dans toutes les cultures.

¹ Hubert DAMISCH, *Questions de style, fondements d'une histoire de l'ornementation*, Hazan, Paris, 1992, 2002, p. 12.

C'est notamment à l'encontre de cet engouement universitaire et artistique qu'Adolf Loos, une dizaine d'années plus tard, toujours à Vienne, rédigea son pamphlet. Riegl définit l'ontologie du motif végétal en s'appuyant sur les observations d'Alberti : l'ornementation est un passage de la trois-dimensions (la nature) à la deux-dimensions, (le support). C'est un art de surface, qui nécessite la stylisation la plus poussée. Riegl établit à plusieurs reprises le motif végétal comme une prise de distance avec la nature. Hubert Damisch va jusqu'à commenter que Riegl entend le motif comme une « émancipation face à la nature »². Riegl écrit à propos de la palmette : « *ce motif ne reproduit d'aucune façon un motif floral à l'état naturel*³ : il va de soi que ce motif n'a pu voir le jour qu'en un seul endroit et que c'est grâce à un transfert qu'il est présent en un autre »⁴. Ici, Riegl accomplit une distinction entre deux types de motifs, distinction sur laquelle il ne reviendra pas réellement dans son texte. Il y a bien entendu le motif végétal ornemental, qui fut l'objet de son étude, et un autre motif, simplement mentionné, « le motif floral à l'état naturel ». Le reste du texte vise à confirmer la prise de distance entre l'ornement végétal et son modèle : « ... on n'a eu de cesse, dans les styles les plus élaborés des siècles passés, de symétriser la plante (...) de la styliser »⁵. Riegl fait aussi observer que la représentation naturaliste est très rare. « On peut dire d'une façon générale que le naturalisme de l'ornementation végétale dans l'Antiquité, et presque tout au long du Moyen Age, n'est jamais parvenu à la copie directe de la nature »⁶. Il émet d'ailleurs une critique sévère de l'anecdote de Vitruve sur l'invention du motif de la feuille d'acanthe, par une volonté mimétique : « Et de fait, si l'on observe les plus anciennes feuilles d'acanthe ornementales, on constate qu'elles omettent précisément, dans leur aspect extérieur, les particularités caractéristiques de la plante »⁷ ; « en ce qui concerne les plus anciennes feuilles d'acanthés ornementales, (...) elles ne sont rien d'autre que des palmettes plastiques, ou plutôt des palmettes pensées plastiquement »⁸. « L'Orient semble avoir renâclé face à la tendance naturaliste de l'art occidental »⁹. Chez les Arabes, le rinceau a tendance à devenir infini : « cette particularité, que l'on peut considérer comme une caractéristique essentielle de l'arabesque, et qui s'est exprimée le plus fortement avec la tendance anti-naturaliste tournée vers l'abstraction de tout art sarrasin primitif »¹⁰...« tout comme pour les animaux (...), les parties de plante ne sont nullement disposées sur un seul et même plan. La reproduction des plantes exigeait donc également une stylisation, dès lors que l'on entendait les dessiner ou les graver sur une surface donnée (...). Les plus anciennes représentations végétales que nous connaissons à ce jour nous le montrent, notamment avec la division symétrique des pousses latérales à gauche et à droite de la tige principale ascendante – alors que dans la nature les rameaux rayonnent autour du tronc »¹¹. « Cependant, dans l'art de la haute Antiquité égyptienne, la tige n'est généralement pas représentée conformément à la réalité, mais comme un élément linéaire et géométrique. C'est pourquoi dès l'origine elle

² Ibid.

³ Nous soulignons.

⁴ Aloïs RIEGL, *op.cit.*, p. 8.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 8-9.

⁸ Ibid., p. 9.

⁹ Ibid., p. 9.

¹⁰ Ibid, p. 10.

¹¹ Ibid, p. 47-48.

pouvait accepter toutes les formes arquées et les enroulements qui sont à la base des configurations purement géométriques curvilignes. La tige apparaît alors comme un des facteurs des plus importants pour l'arrangement de plus en plus ornemental des motifs végétaux, initialement symboliques et objectaux »¹².

Oleg Grabar fait remarquer que Riegl, comme Herzfeld, propose même une vision diachronique et même évolutive de cette abstraction du végétal : à mesure que les sociétés avancent, la représentation du végétal se fait de plus en plus symbolique et abstraite, s'éloignant du modèle naturel¹³. Dans ses écrits Grabar établit l'ornement comme pouvant relever de deux phénomènes : soit comme une représentation privée de signification autonome, et destinée à la répétition à l'infini, Grabar mettant dans cette catégories les icônes chrétiennes et les statuettes hindoues¹⁴. La deuxième possibilité est celle d'une forme produisant un plaisir esthétique. Ici, l'ornement n'est plus une catégorie de la représentation, mais une tonalité possible de toute forme de représentation : « *À ce niveau, l'ornement n'est plus une chose, mais une émotion, une passion, une idée, qui affecte tout ce qui est créé par les artistes et les artisans. C'est une propriété de l'œuvre d'art qui transforme celui qui la regarde* »¹⁵. Grabar ajoute une différence possible entre le motif et l'ornement : « *Dans tous ces cas, les motifs cessent d'être considérés comme des « ornements » dès qu'on leur attribue un sens iconographique ou symbolique. Selon cette lecture, l'ornement fait partie d'une sorte de purgatoire dont il peut être sauvé par des significations sociales ou intellectuelles, voire par des valeurs esthétiques exceptionnelles. Mais il n'entre pas par lui-même dans le monde rédempteur des œuvres d'art.* »¹⁶. Ici, on saisit donc une distinction entre l'ornement, qui aurait une pure valeur décorative ou esthétique, et le motif, qui lui pourrait accéder à une ontologie supérieure, agissant sur le domaine symbolique, culturel, social. L'ornement est une histoire de surface et d'œil, quand le motif peut être envisagé comme un rapport au monde. Il est à noter qu'Erwin Panofsky ne faisait pas une telle distinction, considérant que le motif est l'antonyme du thème, comme du concept¹⁷.

Il en va que la définition du motif végétal telle que la propose Riegl ne couvre pas totalement la réalité des formalisations artistiques déjà présentes de son temps. Le texte de présentation de la journée d'études qui nous réunit nous rappelle fort à propos que le terme dérive du latin « *motivus* », « relatif au mouvement, mobile ». Or cette définition nous ramène à l'une des grandes phases de la représentation de la nature de la peinture moderne occidentale : la « *peinture de plein air* » dite « *peinture sur le motif* ». Cette tendance, articulée à la fin du XVIII^e siècle à l'appel de plusieurs peintres français, dont le plus célèbre est Charles-Henri de Valenciennes, engage les peintres cherchant à améliorer leur représentation paysagère à fabriquer leur œuvre en face de leur sujet, en pleine nature. Dans ***Éléments de perspective pratique*** (1800), le peintre engage ses épigones à « *prendre la nature sur le fait* ». Il ajoute : « *Toute étude d'après nature (...) doit être faite rigoureusement dans l'intervalle de deux heures au plus : et si c'est un effet de soleil levant ou couchant, il n'y faut*

¹² Ibid, p. 51.

¹³ Oleg GRABAR, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective*, 1 | 2010, p. 5.

¹⁴ Ibid., p.5

¹⁵ Ibid., p. 6.

¹⁶ Ibid., p. 5-6.

¹⁷ Georges ROQUE, « L'artiste et ses motifs », In: *Communications*, 47, 1988. *Variations sur le thème. Pour une thématique*. pp. 133-158

*pas mettre plus d'une demi-heure (...) Il est bon de peindre la même vue à différentes heures du jour pour observer les différences que produit la lumière sur les formes »*¹⁸. Si l'origine de l'expression « sur le motif » est encore floue, elle est attestée depuis au moins 1825, avec le tableau du peintre paysager, préfigurateur de l'école de Barbizon, Jules Coignet (1798-1860), *Les peintres sur le motif en forêt de Fontainebleau* (1825). Ici, pour les artistes depuis la fin du XVIII^e s., le « motif » ne désigne pas une stylisation de la nature, tendant à l'abstraction, mais la nature elle-même, envisagée comme sujet en soi. On constate ici un glissement du statut de la nature, qui passe d'objet que l'on peut découper, tordre, styliser à l'infini, à un sujet, c'est-à-dire un interlocuteur, qu'il faut respecter au mieux¹⁹. Cette dynamique hante la peinture du XIX^e siècle. On la retrouve dans l'École de Barbizon, qui fut liée à Valenciennes²⁰, mais aussi chez les Anglais, notamment chez John Constable, qui voit dans la nature un répertoire inépuisable : « *Il n'y a jamais eu deux feuilles d'un arbre semblable depuis la création du monde ; et les authentiques productions de l'art, comme celles de la nature, sont toutes distinctes l'une de l'autre »*²¹. Constable ajoute que la peinture est un « art qui consiste à réaliser et non à feindre »²². En somme, l'objectif de tous ces peintres est bien de limiter le retard, le décalage entre la nature et sa représentation. Ces expérimentations conduisirent à l'impressionnisme, à l'invention de la peinture sérielle chez Monet, qui pense avoir besoin de plusieurs dizaines de tableaux afin de cerner son sujet, désormais toujours représenté à différents moments. Ainsi, le principe de motif cherche à résoudre le paradoxe de la représentation de la nature. Celle-ci, en perpétuel mouvement, en devenir constant, représente un défi à la représentation, qui constitue une fixation, et donc, par-delà, une forme de non-sens : la répétition à l'infini d'une médiation constitue une réponse. C'est la rhapsodie de l'image de la nature, que l'on retrouve aussi bien dans les décors musulmans, que dans les séries de *nuages* pris sur le vif de Constable, ou les *Nymphéas* de Monet, étalés sur 40 ans et qui ne s'achevèrent réellement qu'avec la mort du peintre. On se rappelle ici du reste que la scénographique du Musée de l'Orangerie, conçue par l'artiste, évoque le symbole de l'infini, le 8 couché de Wallis, Bernoulli et Möbius. Ce paradoxe hante les arts visuels, et le XX^e siècle n'a pas échappé à cette interrogation.

2) Après 1968, vers une autre définition du motif ?

On observe, de façon très curieuse, une résurgence du support naturel et périssable dans l'art contemporain à la fin des années soixante, précisément à un moment où l'ornement semble avoir déserté la réflexion plastique autant qu'architecturale. Est-ce à dire que le motif végétal a disparu pour autant ? A partir de *A Line Made by Walking* de Richard Long en 1967, une pléthore d'artistes va s'engager dans la production d'œuvres sur le lieu-même de la

¹⁸ Cité par Patrick LHOT, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 180.

¹⁹ Cette interprétation se retrouve jusque dans le journal de R. L. Stevenson, dont les promenades forestières françaises lui inspirèrent le commentaire : « « Chevalet, ombrelle, tabouret et boîte de peintures sont liés en fagot pour être portés en bandoulière. Bientôt les peintres vont s'élancer vers ce qu'ils appellent « le motif ». » Robert Louis Stevenson, *Forest notes*, 1875-1876.

²⁰ Camille Corot fut notamment formé par deux élèves de Valenciennes, Achille-Etna Michallon et Jean-Victor Bertin.

²¹ Constable, cité par LHOT, op.cit., p. 181.

²² LHOT, op.cit., p. 181, L'art de la tâche, p. 249.

nature. Si l'on pense immédiatement aux œuvres du land-art, dit aussi *earth-art*, littéralement « l'art de la terre », d'autres artistes se sont emparés de la nature. J'ai volontairement choisi de mobiliser des artistes n'ayant ni reçu, ni revendiqué l'estampille « land-art », dans le but de démontrer un changement historique, sinon ontologique, de la perception de la nature, qui dépasse de loin les problématiques de style et de mouvement : Bertrand Lavier, Giuseppe Penone et Nobuo Sekine. Dans le cas de Lavier et Penone, il s'agit de leurs premiers travaux. Pour Bertrand Lavier (né en 1949 à Châtillon-sur-Seine), tout est affaire de contexte. Alors qu'il étudie le paysage à l'Ecole de Versailles, tout en découvrant l'art minimal américain par la fréquentation de la galerie Daniel Templon, c'est la jonction de ces deux occupations qui va donner lieu à sa première œuvre, *Ampélopsis*, (1969) une ligne de peinture blanche tracée sur un pan de feuilles de vignes recouvrant la grange familiale d'Aignay-le-duc (Côte d'or). Ici on retrouve l'obsession pour la ligne droite, vu comme la symbolisation extrême du végétal, tel qu'énoncée par Riegl, posée sur le support naturel lui-même. A propos de cette œuvre, Bertrand Lavier déclare alternativement : « je peignais sur le motif »²³, ou « je peignais sur le réel »²⁴, indiquant ici le rapprochement entre les termes en vigueur chez certains artistes depuis la fin du XVIII^e s.: le « motif » peut être entendu comme « la nature », au sens où celle-ci est le sujet absolu du peintre, dont les méthodes de travail doivent réduire au mieux la distance entre la nature et sa représentation. Par un travail pictural à même le végétal, Lavier continue cet effet de raccourci, produisant un télescopage violent entre l'objet et sa représentation, thème qui fut ensuite la ligne conductrice de son travail. L'ensemble de la carrière de Bertrand Lavier, à ce titre, peut être envisagé comme une entreprise de mise en doute des conventions artistiques occidentales.

Giuseppe Penone (né en 1947 à Garessio, Province de Coni, Piémont) développe quant à lui une pratique liée à la croissance-même du végétal. L'une de ses premières œuvres revendiquées, *Alpi Marittime* (1968) suit une succession de gestes opérés par l'artiste sur différents arbres, de façon à imprimer la marque de son corps, soit en portant des ceintures de clous, soit en marquant de l'emprise de son poing l'évolution d'une jeune pousse. Pour *Alberi* (depuis 1969), Penone s'empare d'un tronc équarri, avant d'en creuser l'intérieur, en respectant les anneaux de croissance, jusqu'à faire émerger l'arbrisseau qu'il fut, en remontant le temps, activant une forme de résurrection symbolique. Dans le même temps, Penone suggère la survivance de ces êtres vivants dans nos portes, nos poutres, nos tables, comme s'il activait la mémoire phylogénétique de ce qui est désormais entré dans la sphère d'un pur usage humain. Ici, la trajectoire personnelle de l'artiste est encore une fois importante, mais cette fois elle se voit enrichie par le contexte : Penone est fils et petit-fils d'agriculteur et vient d'une région fortement rurale. C'est après des études de comptabilité qu'il prit non seulement la décision de devenir artiste, mais encore, un plasticien travaillant au cœur de la nature. Penone a laissé de nombreux commentaires sur la dissolution du lien entre l'être humain et son environnement végétal, et son action est pensée comme une volonté de rétablir une relation directe avec la terre. Cette volonté s'est poursuivie dans le temps avec une œuvre comme *Verde Del Bosco* (vert de la forêt) (1984), qu'on qualifiera à tout le moins de « réaliste », représentant un sous-bois, à la différence que l'image fut réalisée dans la forêt

²³ Cf. *Correspondances. Bertrand Lavier /Edouard Manet*, Argol, Musée d'Orsay, Paris, 2008, p. 22.

²⁴ in Entretien avec F.Bousteau « Conversation avec Bertrand Lavier. « Je suis contre l'art contemporain et pour l'avant-garde » », *Beaux-Arts Magazine*, n° 340, octobre 2012, p. 107.

elle-même en frottant sur la toile les écorces et les essences figurées, opérant ainsi un raccourci particulièrement rude entre l'objet et sa représentation. Cette fusion va jusqu'à l'homme lui-même²⁵, qui à l'occasion devient également motif, outil, support, dans une certaine idée de la continuité du vivant²⁶. Le mode d'action de Giuseppe Penone relèverait, comme il l'indique lui-même, de la tautologie : « Avec la tautologie, on échappe au problème de la représentation. On se rapproche d'autres problématiques qui sont celles de l'évocation magique et non de la représentation²⁷ – la matière est là, elle a une valeur telle quelle, elle se représente par elle-même »²⁸. On cherche donc ici à obtenir en quelque sorte une image-contact de la nature, à créer une nouvelle formalisation qui englobe l'objet et son image – puisque le terme de représentation, dans le retard qu'il induit, semble alors inapproprié. Penone affirme que dans son travail, il cherche à remplacer la « mimèse de la représentation » par la « mimèse du processus »²⁹. Par ces différents gestes, l'artiste cède une part de son autorialité à la nature elle-même, puisque sa chair, comme son évolution, est partie prenante du processus artistique. C'est à ce propos qu'il fut labélisé parmi les « géoplasticiens » par Franck Doriac. Pour ce dernier, l'artiste géoplasticien pense la nature non pas comme un modèle mais comme l'objet-même de l'art, que ce rapport le délivre de vieux réflexes culturels en même temps qu'il garantit une meilleure capacité de recouvrement de son sujet³⁰.

Nobuo Sekine (né en 1942 à Saitama) émerge quant à lui d'un contexte très différent. Inscrit à l'Ecole des Beaux-arts de Tama en section peinture, qui fut un haut-lieu d'émergence de l'avant-garde japonaise, il y est marqué par l'enseignement de Jiro Takamatsu, dont les œuvres marquent une forme dichotomie entre l'illusion visuelle et le réel, entre « voir » et « être », appelant à un autre rapport à la matière. Sekine fut l'assistant de Takamatsu à partir de 1967, au moment où ce dernier est sélectionné pour représenter le Japon à la Biennale de Venise. C'est à ce moment que germe le projet de son œuvre phare, *Iso-Daichi*, (littéralement, la « phase-terre »), un volume cylindrique de terre exposé à côté de son trou, au parc Suma Rikyu de Kobe. L'œuvre visait à reconduire l'hypothèse expérimentale selon laquelle, si l'on creusait la Terre au point de vider la planète, la quantité de matière rejetée serait équivalente à l'objet initial, et que la terre se retournerait sur elle-même. *Iso-Daichi* n'est donc pas pensé comme une modification véritable du corps terrestre, plutôt comme une reconfiguration momentanée, en accord avec la pensée asiatique, pour laquelle le changement dans la nature ne se produit que dans le regard de l'être humain, la nature conservant toujours la totalité de son énergie, volume de terre restant toujours le même, malgré l'intervention humaine³¹. L'œuvre est pensée comme une remise en cause des conventions artistiques modernes et

²⁵ Penone, dans *Patate* (1977), fait pousser des pommes de terre dans des moules de son visage, leur donnant ainsi sa propre apparence.

²⁶ « Il y a là chez Penone, comme un désir de symbiose de l'humain et du végétal, l'un servant de moule et de forme à une matière vivante susceptible de toutes les métamorphoses. Penone se défend d'adhérer à une quelconque idéologie. Il estime que son travail ne rentre pas dans le cadre de l'écologie, car pour lui, l'homme n'est pas extérieur à la nature » Franck DORCIAC, *Le Land Art ...et après. L'émergence d'œuvres géoplastiques*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 72.

²⁷ Nous soulignons, encore.

²⁸ Giuseppe PENONE, *Giuseppe Penone*, Actes sud, Arles, 2012, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 16

³⁰ Cf Franck DORCIAC, *op.cit.*, p. 12, 14.

³¹ Kiyoshi OKADA, *Japon 1970. Matière et perception: le Mono-ha et la recherche des fondements de l'art*, Musée d'art Moderne, Saint-Etienne, 1996. p. 9.

contemporaines, notamment la représentation, la forme, l'image, la sculpture, vues comme des biais occidentaux ne pouvant recouvrir le rapport à la nature³², et donne naissance à un mouvement appelé MONO-HA, « l'école des choses », dont se réclameront de nombreux artistes japonais et coréens, tous cherchant à dépasser, sinon rejeter, le modèle de la société industrielle. Avec *Iso-Daichi*, Nobuo Sekine cherche, plutôt qu'à créer une image, à présenter le monde réel, à faire ressentir l'existence, en abolissant les frontières séparant l'art du quotidien. Kishio Suga, un héritier de Sekine, alla jusqu'à penser que l'art devait se dégager de toute forme de distanciation pour se lancer dans « une quête absolue de la réalité »³³. En tant qu'« état transitoire du sol »³⁴, que négation de la sculpture, *Iso-Daichi* amplifie ce corpus qui vise à annihiler toute distance, tout retard, entre la nature et sa présentation/perception artistique. La nature, dans les œuvres du MONO-HA se voit fréquemment adjugée une part d'autorialité. L'être humain n'y est qu'un médiateur et un témoin, et toutes les parties s'avèrent interdépendantes, produisant une vision de l'espace fort éloignée du schème cartésien (au sens où les objets sont des points dans l'espace), et plus proche du concept japonais du « ma » (le vide pensé comme espace de relation entre les choses).

3) Un changement anthropologique ?

Les actes forts accomplis par ces trois artistes ne sont pas des actes isolés. Comme on l'a mentionné, le groupe du MONO-HA accueille en son sein plus d'une dizaine de participants. Giuseppe Penone agit au sein de l'*arte povera* qui lui aussi regroupa de nombreux individus. Ainsi, en dehors même des tenants officiels du land art, c'est toute une génération d'artistes qui opéra une confusion entre motif et support. Comme on l'a vu, le désir de se rapprocher au plus près de la nature, considérée comme le sujet ultime de l'art, jusqu'à le labelliser comme « le motif », incube de fait depuis le XVIII^e siècle. La question semble ici largement dépasser celle des styles et des mouvements, et relever de la problématique plus critique du rapport à la nature, problématique qui tient autant de l'histoire de l'art que de l'anthropologie. Dans son essai consacré au sujet, *Par-delà nature et culture* (2005), l'anthropologue français Philippe Descola analyse que le monde est régi parce qu'il appelle « les quatre ontologies », des « modes d'identifications » qui se distinguent par la façon dont il distribue « l'intériorité » et la « physicalité » entre les humains et les non-humains. L'animisme pense qu'humain et non-humain partagent un même type d'esprit, mais se distinguent par leur corps ; le totémisme pense qu'ils partagent les deux, mais sont divisés en différents collectifs regroupant humains et non-humains ; l'analogisme pense que chaque être est singulier, mais dépendant de tous les autres au sein de l'aire fortement hiérarchisée à laquelle il appartient ; et enfin le naturalisme pense que les humains et les non-humains partagent une même condition physique, tout en étant radicalement séparés du point de vue l'intériorité. Ce dernier mode est celui de l'Occident moderne et envisage que tous les êtres, humains ou non, répondent des mêmes lois de la physique et de la biologie. En revanche, il accorde aux seuls humains une véritable intériorité : sentiment, rationalité, conscience

³² Cette critique est clairement formulée par UFan Lee, cf OKADA, *ibid.*, p. 44.

³³ Hitoshi DEHARA, *MONO-HA*, Kamakura Gallery, Nakamura, Tokyo, 1986. p. 62.

³⁴ F. DORCIAC, *op.cit.* p. 36.

réflexive ; les non-humains, animaux et végétaux étant soit pourvus d'une intériorité franchement rabaisée, soit complètement absente. Cette disparité n'est pas à l'œuvre dans les trois autres régimes ontologiques, qui voient tous, d'une façon ou d'une autre, des relations interpersonnelles entre humains et non-humains. C'est ce qui permet à Philippe Descola d'affirmer que les notions de nature et culture sont des créations historiques et culturelles, que l'on ne retrouve pas dans les autres aires historiques comme sociales. Le sous-entendu est que nature et culture reflètent une même réalité. Philippe Descola expose que l'Occident est passé au cours du Moyen-âge d'un mode analogique à un mode naturaliste et que ce basculement est visible à la Renaissance, au moment l'invention notamment de la perspective en Italie et en Flandres au début du XV^e siècle. Ceci débouche sur une séparation spatiale entre l'humain et son environnement, et une vision de la nature comme objet, annonçant à la fois les différentes doctrines philosophiques libérales du XVII^e et du XVIII^e siècle ; comme les développements des sciences naturelles. Ici, l'individu apparaît comme sujet et la nature comme objet. Or, nous l'avons vu, l'un des points de convergences des artistes cités, est la place occupée par la nature, qui, bien que support et réceptacle d'une action artistique, recouvrait une part d'autorialité. Elle apparaît comme trop grande, trop présente, pour pouvoir être réduite à l'état de la représentation ou de la symbolisation. Elle est présentée comme un interlocuteur, comme « le motif », et non comme une simple matière première que l'on peut manipuler jusqu'à le transformer en signe.

Comment expliquer un tel changement ? il y a sans doute, mais pas uniquement, une correspondance entre cette approche particulière de la nature et le profil des artistes. Penone est issu d'une lignée d'agriculteurs et fut le premier de sa famille à se confronter à la grande ville. Lavier est originaire d'une région fortement marquée par la culture viticole, et suit une formation prestigieuse de paysagiste. Tous deux ont par conséquent baigné dans un certain rapport à l'environnement naturel. Quant à Nobuo Sekine et aux artistes du MONO-HA, tous sont issus de sociétés fondées sur des pensées à la saveur animiste, qui accordent aux éléments naturels un esprit, voire une intentionnalité. L'histoire de l'art japonais, qu'il s'agisse de l'estampe ou du haiku, est saturée d'une vision panthéiste de la nature.

Le contexte de la fin des années soixante semble de la même façon un facteur-clé. En effet, c'est dans la même période temporelle que prennent lieu les premières grandes conférences sur l'écologie : Conférence Internationale sur l'usage et la conservation de la biosphère de Paris, 1968, Conférence des Nations unies sur l'environnement de Stockholm, de 1972, Convention de Washington en 1973. Le club de Rome est fondé en 1968, et rend le fameux rapport Meadows en 1972. Le contexte historique international est propice à la redéfinition de l'être humain quant à son environnement, et les déclarations de Penone comme de Sekine quant à leur jugement sur la société industrielle attestent de la résonance de leur travail avec ces événements politiques.

Plus en profondeur, c'est la question du lien entre le motif et la nature qui est redéfini au travers de ces œuvres. Si l'on suit l'hypothèse de Riegl, le motif agit principalement comme une digestion humaine de la perception de la nature, digestion suivie d'une formalisation à forte teneur stylistique comme symbolique. Le motif agirait comme une médiation, comme une expression non de la nature, mais ce que les humains en retirent. Le motif est alors une recreation et une représentation. Il s'agit d'une deuxième et d'un troisième temps suivant la rencontre avec la nature. Si cette analyse a toute sa valeur concernant les

nombreuses itérations ornementales et leur valeur sémiotique, elle occulte une volonté de rapprochement dont l'origine remonte au moins au XVIII^e siècle. On peut ici y déceler une évolution historique. A mesure que la philosophie, depuis Descartes jusqu'à Locke et Hume, articule le monde vu depuis l'individu, et que dans le même temps, les sciences firent de la nature un objet mesurable et manipulable, les artistes s'engagèrent rendre la présence de la nature de plus en plus directe, peut-être parce que contestés dans leur fonction de rendre compte de la nature par les scientifiques.

Ce que l'on observe, c'est une contestation du fait représentationnel lui-même. Tout est mis en place pour donner lieu à une perception directe de la nature, à une présentation de celle-ci, ici, l'objet et la représentation ayant la plupart du temps fusionnés, rendant caduque la lointaine dichotomie opérée par Platon. Motif et support y sont confondus, dans des opérations souvent tautologiques où le rapport de force est quasiment systématiquement à l'avantage du support. Il n'est pour autant pas évident que ces entreprises annihilent complètement tout projet mimétique, puisque restent des images et des traces. C'est la place de l'humain et du végétal qui sont redéfinis au cœur du rapport mimétique, qui n'est alors plus une réduction du naturel en termes de signe, par le filtre d'un système de représentation exogène, mais bien un travail dynamique sur la nature par l'humain. Ces œuvres sont à comprendre comme une remise en question de cadre ontologique de la réalité, réalité où les conceptions de nature et culture sont défiées, et où l'humain et le non-humain sont considérés comme parties prenantes d'un même *cosmos*. Le motif y retrouve finalement son sens premier, la relation au mouvement, c'est-à-dire, au vivant, résolvant une partie de la tension au cœur de la figuration comme à la définition de la réalité, celle qui lie l'essence à l'existence.

Nicolas-Xavier Ferrand

BIBLIOGRAPHIE:

Coll., *Japon 1970. Matière et perception: le Mono-ha et la recherche des fondements de l'art*, Musée d'art Moderne, Saint-Etienne, 1996.

Coll., *Giuseppe Penone*, Actes sud, Arles, 2012.

Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005.

Franck DORCIAC, *Le Land Art ...et après. L'émergence d'œuvres géoplastiques*, L'Harmattan, Paris, 2005.

Nicolas-Xavier FERRAND, *Bertrand Lavier et le rapport au réel*, (dir. Bertrand Tillier), Université de Bourgogne, 2014.

Catherine FRANCBLIN, *Bertrand Lavier*, Flammarion, Paris, 1999.

Oleg GRABAR, « De l'ornement et de ses définitions », In: *Perspective* n°1, 2010, p. 5-7.

Patrick LHOT, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure*, L'Harmattan, Paris, 2000

Alain MÉROT, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Gallimard, Paris, 2009.

Toshiaki MINEMURA, *MONO-HA*, Kamakura Gallery, Nakamura, Tokyo, 1986.

Giuseppe PENONE, « Le jardin commence au moment où un homme foule son sol » in *Jardins*, N°2, Editions du Sandre, Paris, 2011.

Alois RIEGL, *Questions de style, fondements d'une histoire de l'ornementation*, Hazan, Paris, 1992, 2002.

Georges ROQUE, « L'artiste et ses motifs », In: « Variations sur le thème. Pour une thématique », *Communications*, n°47, 1988. pp. 133-158.