



HAL
open science

La représentation du végétal dans l'art contemporain

Cécile Rotereau

► **To cite this version:**

Cécile Rotereau. La représentation du végétal dans l'art contemporain. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01888048

HAL Id: dumas-01888048

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01888048>

Submitted on 4 Oct 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

La représentation du végétal dans l'art contemporain

Cécile ROTEREAU

Master Recherche mention Arts Plastiques

sous la direction de Pascale BORREL

Année universitaire 2017/2018

Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

La représentation du végétal dans l'art contemporain

Cécile ROTEREAU

Master Recherche mention Arts Plastiques

sous la direction de Pascale BORREL

Année universitaire 2017/2018

Sommaire

Présentation de ma pratique.....	4
Introduction.....	8
Partie 1 : Utopies végétales.....	12
Les lois du vivant et la création artistique.....	13
Natures hostiles.....	21
Le végétal et le construit.....	32
Partie 2 : Effets visuels.....	42
Frontalité.....	43
Assemblage et montage.....	52
La plante et ses noms.....	59
Conclusion.....	68
Index des noms propres.....	72
Bibliographie.....	74

Présentation de ma pratique

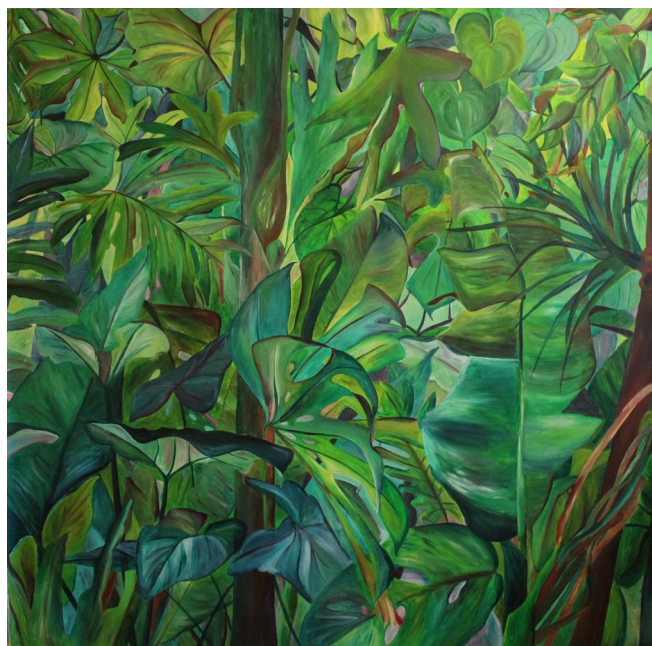
La forêt vierge, c'est la jungle, ce sont des zones impénétrables par l'homme. Aujourd'hui, il nous est possible, sans avoir besoin de voyager dans des contrées lointaines, de rencontrer cette végétation exotique et luxuriante, bien que l'impact soit totalement différent. Il suffit simplement d'aller à la rencontre de ces végétaux dans des serres tropicales, où les conditions climatiques nécessaires à l'épanouissement des plantes sont réunies. Mais l'idée de forêt vierge disparaît dès lors, laissant place à une végétation entièrement agencée et construite par l'homme, enfermée dans un espace bien délimité. Alain Roger nous dit que la clôture est « bénéfique, assurant, contre la nature austère, hostile et entropique, l'ordre, l'abondance et la délectation¹ ». C'est en effet cette clôture que l'on peut retrouver dans les serres végétales et qui nous permet d'ordonner la nature, de rendre ce lieu agréable et non inquiétant comme pourrait l'être une véritable nature vierge. Mais ces serres sont totalement factices, artificielles. Elles n'ont rien en commun – si ce n'est les espèces végétales qu'on y retrouve – avec une véritable forêt exotique. Notre regard sur la nature est donc empreint de ces lieux culturels : nous appréhendons le monde au travers d'un regard social et culturel.

Mon travail plastique se situe au cœur de ces questionnements. Je commence en premier lieu par me rendre dans des serres tropicales qui recréent des espaces paysagers s'apparentant à la forêt amazonienne. Je photographie des espèces en gros plan ; souvent juste une feuille, une fleur, un tronc, des lianes, mais je ne prends aucune photographie d'ensemble. A partir de ces images, je crée en peinture ou dessin une nouvelle végétation, une nouvelle réalité. Je mêle des espèces qui ne pourraient peut-être pas cohabiter réellement, créant ma propre nature à partir de petits bouts de végétaux.

Les serres sont des lieux dans lesquels on assemble, on agence des espèces, on crée une nature artificielle, et par l'agencement des photographies que j'utilise, je réitère ce procédé. Certaines opérations, certains artifices orientent la perception de la vie végétale. J'effectue un travail de composition pouvant être assimilé à une forme de collage ou de

1 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 34

montage. J'entremêle les plantes, créant un monde imaginaire, une nouvelle réalité à partir de divers fragments de réalité. Mes peintures diffèrent du paysage car il n'y a aucun horizon, elles ne représentent pas des espaces profonds mais des sortes de surfaces feuilletées frontales. La végétation exotique est celle qui semble la plus résistante, elle est sauvage et puissante face à l'homme, elle est impénétrable. Dans mes végétations, apparaît la saturation telle qu'aucune respiration n'est possible, aucun vide n'est existant à la surface de la toile. Il n'existe aucune échappatoire à cette végétation omniprésente et étouffante.



Composition 1, série « Là-bas », 2017, acrylique sur toile, 160 x 160 cm



Composition 2, série « Là-bas », 2017, acrylique sur toile, 160 x 160 cm

On peut noter quelques paramètres constants de mon travail. Tout d'abord, chacune de mes peintures, chacun de mes dessins est en format carré. Ce dernier est une forme mathématique permettant des compositions géométriques et centrées, et ne donnant aucun sens de lecture au tableau du fait de sa régularité. Il produit donc des effets visuels particuliers : c'est une forme imposante, stricte. Le carré permet d'accentuer l'équilibre et la stabilité de la composition qui est elle-même organisée par la structure du carré. Seul l'agencement des végétaux influence la perception de la toile, et non le format, qui lui, ne donne aucune dynamique, contrairement à un format rectangulaire. On peut observer comme autres paramètres, un effet de cadrage qui donne un aspect statique et frontal et un travail de saturation par les végétaux. On voit des plantes derrière des plantes, ce qui laisse imaginer que derrière ces plantes, il y a encore des plantes. Le milieu est dense, hétéroclite, oppressant, et la saturation amplifie l'effet d'exotisme. On est face à une sorte de barrière végétale. De plus, les végétaux sont représentés à des échelles extrêmement diverses.



Composition 3, série « Là-bas », 2017-2018, acrylique sur toile, 160 x 160 cm (travail en cours)

Dans mes peintures, chaque toile a une couleur dominante. La première est à dominante verte. Les couleurs semblent plus proches de la réalité de la nature que dans la deuxième toile, très blanche, où les contours des végétaux semblent presque s'effacer, donnant un aspect fantasmagorique à l'ensemble de la composition. Chacune des trois toiles a une unité et fonctionne individuellement, mais il y a également des relations qui se forment entre elles.

Dans le travail en noir et blanc, je rends compte des effets visuels que peuvent produire des dessins à l'encre de chine, notamment par des traits qui sont plus définis qu'en peinture, et par les contrastes de noir et blanc. Il est en effet plus difficile de distinguer chaque végétal bien que le dessin soit précis : c'est la technique employée qui modifie la perception des végétaux et de la composition.



Composition 4, série « Là-bas », 2017-2018, encre de chine sur papier,
150 x 150 cm (travail en cours)

Le collage, l'agencement, la composition à partir d'images photographiques questionnent la réalité et le visible : quelle est cette nature qui nous est donnée à voir ? Il s'agit de se demander de quel type de nature il est question et à quoi cela correspond d'inventer cette nature ? Nous ne sommes pas face à une nature aimable ni une nature à vivre, mais plutôt face à une nature artificielle, factice. Mon travail artistique m'amène à me questionner sur les liens existants entre les représentations du végétal aujourd'hui et le contexte dans lequel elles ont été produites, et sur ce que l'on peut en déduire de leur relation avec la nature.

Introduction

Notre perception du vivant, de la nature, s'effectue au travers d'un regard subjectif, empreint de culture, de connaissances, d'une langue propre, d'expériences, de valeurs, de croyances. Un filtre se crée entre ce milieu que nous appelons « nature » et la perception que nous en avons. La « nature » est un concept créé et défini par l'homme ; il n'existerait pas si l'homme ne l'avait pas conceptualisé : elle est une émanation de la pensée humaine, une « création de notre cerveau² ». Elle ne peut donc pas être appréhendée de manière neutre. La nature est culturelle, et c'est plus précisément la question du végétal qui va nous intéresser : « la végétation s'intéresse à la forme, à la "physionomie" des plantes et surtout à leurs groupements. La végétation sera luxuriante, dense, clairsemée, tous caractères indépendants de la flore³ ». C'est donc sur la végétation que nous allons nous attarder, sur les effets plastiques et formels qui en découlent et non sur la flore, qui est « l'ensemble des plantes composant la végétation et identifiées⁴ ».

Les végétaux que nous côtoyons dans notre quotidien sont mis en valeur par un travail d'agencement, de géométrie. On assiste et on participe à une mise en scène du végétal : les jardins sont pensés de façon harmonieuse et esthétique ; de nombreuses forêts sont reconstituées de manière artificielle selon des critères rigoureux, les différentes espèces végétales qui se côtoient sont soigneusement choisies et pensées ; nous mettons dans nos intérieurs des plantes pour décorer. L'homme ressent la nécessité de « paysager la nature », il en a pris possession, se l'est appropriée, l'a humanisée, transformée : « le seul fait de la représenter suffit à arracher la nature à sa nature⁵ ». Notre vision de la nature et notre expérience de celle-ci s'effectuent donc au travers de nombreux intermédiaires et artifices comme la création artistique, qui s'oppose à l'expérience directe d'une nature sauvage et immaculée. Selon Alain Roger, « notre perception esthétique de la nature est toujours

2 Oscar Wilde, Le déclin du mensonge, dans *Oeuvres*, Paris, Plon, 1969, p. 130

3 Henri Gaussen, « Végétation », *Encyclopedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedia/vegetation/> (page consultée le 13 mars 2018)

4 *Ibid.*

5 Alain Roger, *Court traité du paysage*, *Op cit.*, p. 12

médiatisée par une opération artistique⁶ ». L'artiste n'a pas pour fonction d'imiter la nature, mais au contraire, à travers sa pratique artistique, il fait naître, apparaît de nouvelles réalités naturelles. Il existe un rapport réciproque entre la nature et l'art : nous voyons ce que les œuvres d'art et notre héritage culturel nous permettent de voir. Alain Roger nomme ce processus « artialisation ». Il emprunte à Montaigne ce néologisme dont il développe le sens et la portée dans son *Court traité du paysage* en 1997 : « Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (in situ) ou indirecte (in visu). [...] C'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler [...] qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art.⁷ ». Ainsi Alain Roger montre que tout pays devient paysage par le biais de l'artialisation c'est-à-dire par la médiation de l'art, à travers un modèle culturel.

Il affirme également que « la fonction de l'art est d'instaurer, à chaque époque, des modèles de vision (et de comportements)⁸ ». Nous pouvons donc nous demander de quoi les représentations artistiques du végétal sont l'expression aujourd'hui. Le végétal est un témoin de notre société, de problématiques actuelles concrètes. Son évolution rend compte de l'époque, sa place dans notre quotidien évolue. L'utilisation et la perception du végétal a un sens. Aujourd'hui, de nombreux artistes nous font voir une nature artificielle, factice, éloignée de l'expérience sensible et visuelle de la nature telle que nous la pensions auparavant. S'agit-il d'une nostalgie d'une relation plus proche de la nature, d'un désir de s'en rapprocher ou au contraire d'une mise en avant de cet éloignement ? Quels types d'espaces plastiques ces œuvres mettent-elles en place ? Quelle portée la représentation du végétal a-t-elle dans le contexte actuel ?

*

Dans un premier temps, nous mettrons en évidence diverses analogies existant entre les lois du vivant et la création artistique. En effet, nous pourrions constater qu'il existe de nombreuses corrélations possibles entre le végétal, son principe actif vital et celui de la création. Monde végétal et monde artistique possèdent tous deux une force productrice, une force vitale. Tout comme le vivant, l'œuvre d'art est sans cesse en mouvement, en devenir ;

6 *Ibid.*, p. 16

7 *Ibid.*, p. 18

8 *Ibid.*, p. 98

elle n'est pas figée. De ce fait, le végétal est à l'origine de nombreux modèles de pensée : nous mettrons en évidence des structures de pensée issues du monde végétal. Il est également à l'origine de nombreuses formes : en effet, la physionomie des plantes est la source d'un imaginaire formel, et on peut noter des analogies essentielles entre les formes végétales et les formes mathématiques. Parmi des possibilités non exhaustives, nous mettrons en avant une dernière analogie possible entre les lois du vivant et celles de la création artistique : celle de la greffe.

Cette ouverture sur diverses analogies montre que le végétal est l'objet de nombreuses représentations, qu'il est à l'origine d'un imaginaire. La plus commune est sûrement celle du jardin, à commencer par le jardin d'Éden décrit dans la Bible. Le jardin implique un souci esthétique, un agencement. Le monde végétal est représenté comme un lieu chaleureux, accueillant. A l'inverse, on trouve également des représentations d'une végétation hostile dans laquelle l'homme n'est pas le bienvenu. On peut opposer au « jardin » la « jungle », espace où la végétation est foisonnante et désordonnée. La jungle, c'est un milieu hostile et dense à explorer et conquérir, sans aucune trace de civilisation, c'est un espace fantasmé dont l'homme ne connaît pas les codes qui le régissent. Nous verrons à travers des exemples littéraires et cinématographiques comment la nature vierge peut être appréhendée et représentée.

Nous étudierons également l'action du végétal vis-à-vis du construit. En art mais aussi en littérature, différents artistes et auteurs s'attachent à mettre en évidence ce rôle actif que le végétal a dans le processus de la ruine. Aujourd'hui, dans les espaces urbains, le végétal est présent mais il est agencé, organisé selon une mise en scène rigoureuse. Les espèces sont également minutieusement choisies. Pour aller à l'encontre de cette « normalisation » des espaces « naturels » dans l'espace urbain, des œuvres littéraires et artistiques ont mis en évidence le pouvoir perturbateur ou destructeur de l'ordre humain que le végétal possède ainsi que son emprise possible sur le construit.

*

Dans une seconde partie, une attention plus précise sera accordée aux productions visuelles, aux moyens plastiques et formels mis en œuvre dans la représentation du végétal, et à ce qu'ils traduisent de la relation que l'homme entretient avec la nature. En opposition au paysage, peinture à laquelle nous associons le végétal pratiquement par automatisme, nous aborderons des œuvres dans lesquelles ce genre pictural est mis à mal, mettant successivement en évidence d'autres manières de représenter la nature. Tout d'abord, les artistes opposent à la profondeur – caractéristique essentielle à la bonne représentation d'un paysage – un effet de surface et de planéité. Nous évoquerons des œuvres dans lesquelles on peut observer cette frontalité végétale. Nous étudierons différents effets plastiques mis en œuvre : un travail de verticalité, de saturation ou un attrait pour le décoratif, un « mur » créé par un agrégat d'éléments, une « grille » perceptible dans la composition. Contrairement aux paysages habituels, cela nous met face à un monde duquel nous sommes exclus.

Seront ensuite abordés l'agencement, le collage et le montage. Créant une nouvelle réalité à partir de différentes réalités, ils permettent à l'artiste d'atteindre une autre manière de représenter le végétal. La jonction d'éléments composites afin d'élaborer un paysage n'est pas significative d'un temps nouveau, mais certaines œuvres ont désormais la particularité de laisser voir volontairement l'opération de mise en contact des divers éléments au lieu de la masquer. Deux types d'opérations seront distinguées à travers des exemples artistiques : la mise en contact d'éléments physiquement disjoints ou l'effectuation d'une division, d'une disjonction, au sein d'un seul tableau.

Le végétal, en tant que forme ou organisme, est à l'origine de nombreuses analogies, il permet d'évoquer, de suggérer. Nous allons voir à travers différents exemples que ce principe, déjà évoqué précédemment, peut être souligné par les titres que certains artistes choisissent : les titres peuvent avoir pour fonction de confirmer ce qui est visible sans rien suggérer d'autre, ils peuvent créer un écart avec ce que l'œuvre semble vouloir dire ou encore ils permettent d'évoquer explicitement une analogie entre la plante et « autre chose ». Il est également possible, par le choix de titre, d'entretenir un rapport plus distant, voire antagoniste avec l'objet de la représentation.

Partie 1 : Utopies végétales

Les lois du vivant et la création artistique

Dans le vivant, tout comme dans la création artistique, on observe l'expression puissante d'une force vitale, d'une force productrice, créatrice, laquelle génère des formes, un devenir, des mouvements. On peut en déduire une forte analogie entre la vitalité du monde végétal et celle du monde artistique : tous deux sont créateurs. Par exemple, l'art nouveau a assimilé la construction, l'édification, à la croissance végétale. L'hôtel Tassel, créé par Victor Horta à Bruxelles en 1893, rend compte visuellement de cette idée, avec des colonnes semblables à des tiges ainsi que des murs ornés de végétaux stylisés sous forme d'arabesques qui donnent le sentiment de s'édifier le long de l'escalier, comme une plante en train de se mouvoir, de se transformer.

Pour Paul Klee, la nature et l'art sont tous deux créateurs de formes et la nature ne peut être une image fixe : elle est sans cesse en devenir. A la fois dans ses écrits et dans ses productions plastiques sur le végétal, il s'intéresse à la parabole de l'arbre⁹. Il compare notamment le tronc à la position de l'artiste, et les ramifications à son œuvre. Quant aux racines, elles peuvent s'apparenter aux différentes orientations que l'artiste choisira de prendre. La genèse d'une plante, comme celle d'une œuvre, ne peut pas s'achever : « les formes arrêtées [de la nature] ne représentant pas à ses yeux l'essence du processus créateur dans la nature¹⁰ » dit-il en parlant de l'artiste. Klee utilise les principes de croissance des végétaux dans sa peinture : la graine permet d'évoluer du point vers la ligne, la feuille de la ligne vers la surface. Le végétal est un modèle de production artistique pour Klee ; il incarne « la nature même du vivant à ses différents stades¹¹ », c'est-à-dire qu'il est une « pulsion de vie que l'art rend palpable, visible¹² ». La création artistique permet de mettre en évidence la vitalité du

9 Paul Klee, « De l'art moderne », dans *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p. 16-17

10 *Ibid.*, p. 28

11 Inès Cazalas, Marik Froidefond, *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses Universitaires, 2014, p. 110

12 *Ibid.*

monde végétal, sa puissance créatrice, sa capacité à se mouvoir, tout comme l'oeuvre d'un artiste est sans cesse en devenir, en croissance. Cette analogie entre la plante et la création permet de penser la création artistique comme un processus : une croissance permanente, des continuités par ramifications.

Dans ses écrits, Klee est fortement influencé par Goethe, pour qui la pensée du vivant est inachevée, en devenir, non figée. Dans *La métamorphose des plantes*, celui-ci définit les bases d'une science du vivant qu'il nomme « métamorphose », ouvrant un regard nouveau sur la nature, qu'il caractérise comme féconde, se transformant éternellement, tout comme la création. Différents scientifiques s'attachent à dire que « la morphologie et l'anatomie comparée de Goethe relevaient au fond plutôt de l'intuition artistique que de concepts scientifiques¹³ ». En effet, il affirme que « si nous retournons à la comparaison entre l'art et la science nous pouvons observer la chose suivante : puisque, aussi bien dans le domaine du savoir que dans celui de la réflexion, aucun ensemble achevé ne peut être constitué, [...] nous nous trouverons dans l'obligation de penser la science comme si elle était un art, si nous voulons que celle-ci nous fournisse une espèce quelconque de totalité¹⁴ ». L'analogie entre science et création ici est très prégnante : la science doit être pensée comme un art. La nature est « l'artiste unique : de la matière la plus primitive aux contrastes les plus grands. [...] Chacune de ses œuvres a son être propre, chacun de ses phénomènes un concept isolé¹⁵ ». Goethe parle également d'une « plasticité de la forme », qui serait organisée au sein de l'art tout comme au sein de la nature. Il affirme que l'artiste doit reproduire la manifestation de la nature, ou plutôt sa logique, sa forme : la création artistique est la compréhension de la création naturelle.

Au début du XX^e siècle, des films à visée scientifique mettent en avant la croissance des plantes – imperceptible à l'œil nu – par le biais d'une accélération ou de gros plans. Le cinéma va ainsi transformer la perception du vivant et réveiller ce qui semble inerte. Deux films majeurs fascinent à ce sujet : *Le Miracle des fleurs* réalisé par Max Reichmann en 1925 et *La Croissance des végétaux* réalisé quatre ans plus tard par Jean Comandon. Ils mettent

13 Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivité*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 288

14 Johann Wolfgang von Goethe, cité par Didier Hurson, *Les mystères de Goethe*, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 25

15 Christof Tobler, cité par Johann Wolfgang von Goethe, « Hymne à la nature », *Métamorphose des plantes*, Paris, Triades, 1975, p. 253

tous deux en évidence la croissance des plantes, jouant sur les accélérés. On observe alors des végétaux grandissant à une rapidité extrême qui apparaissent dès lors vivants : « on remarque également que l'on anime à ses propres yeux un organisme jusque dans ses moindres parties, dès lors qu'on se le représente non plus comme une chose morte, figée, mais comme un être en devenir, en évolution, en constante mobilité¹⁶ ». Dans le film de Max Reichmann, on peut observer au travers d'une plaque transparente la croissance souterraine, la prolifération des racines. Il montre également que l'homme peut influencer la croissance du végétal et sa forme : en effet la plante s'adapte à son environnement, elle s'enroule autour d'un bout de bois par exemple, elle dévie si on change l'inclinaison de son pot. Chez Jean Comandon, on peut observer « la floraison d'une fleur de canna et de cyclamen ; l'enroulement et l'évolution du liseron et du potiron, le sommeil du trèfle, de l'oxalis et des pâquerettes¹⁷ » par l'intermédiaire de vues accélérées également. Ces deux films scientifiques donnent à voir le végétal en tant qu'être vivant ; la plante est mouvante grâce à la manipulation du temps. Dans le milieu des années 20, ces films fascinent l'avant-garde : par exemple, Germaine Dulac est fascinée par ces images du développement en accéléré d'une plante, et sa recherche d'une « symphonie visuelle faite d'images rythmées¹⁸ ».

*

Le végétal est à l'origine de nombreux modèles, tout d'abord parce qu'on lui associe aisément les valeurs d'unité, d'ordre et d'organicité. Tim Ingold présente avec de nombreux exemples la fonction de la structure arborescente : elle permet de figurer la filiation, une certaine conception des liens de parenté et de leur fonction sociale. Il fait une analogie entre le mouvement de la vie et celui des « tiges des plantes qui se tournent vers la lumière pour pousser en hauteur¹⁹ ». L'utilisation de la métaphore de l'arbre a permis de développer une structure qui retrace la généalogie, de ses racines à ses branches les plus jeunes, mais elle est aussi très utilisée pour les notations scientifiques à partir du XX^e siècle. Darwin déjà

16 Rudolf Steiner, introduction de : Johann Wolfgang von Goethe, *La métamorphose des plantes*, *Op cit.*, p. 15

17 Thierry Levebre, Béatrice de Pastre, *Filmer la science, comprendre la vie : le cinéma de Jean Comandon*, Paris, CNC, 2012, p. 355

18 Thierry Lefebvre, « De la science à l'avant-garde. Petit panorama », *Images, science, mouvement. Autour de Marey*, Paris, L'Harmattan, Sémia, 2003, p. 107

19 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p. 137

comparait l'évolution de la vie au jaillissement de l'arbre. Chaque être vivant dépasse son ancêtre, ce qui produit une idée de graduation. Tim Ingold présente également un modèle de tresse de vie, qui s'apparente plus à une « ligne qui grandit et se développe à partir d'extrémités qui croissent, comme de racines ou des plantes rampantes²⁰ ».

Dans *Mille Plateaux*, quand Deleuze et Guattari ont recours à la structure végétale, c'est pour opposer différents types de pensées. Ils opposent à la structure traditionnelle arborescente la structure rhizomatique. Un rhizome est une tige souterraine horizontale qui crée à la fois des racines et des tiges aériennes. Il se distingue de la racine car « le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature. [...] Il n'est pas fait d'unités mais de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde²¹ ». Pour eux, l'arborescence correspond à la « pensée la plus classique, la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée²² ». La structure qu'est le rhizome leur permet de rompre avec une pensée binaire car cette structure est « ramifiée en tous sens²³ ». La pensée rhizomatique fonctionne plutôt comme un réseau, une carte, sans cesse modifiable, en construction. Elle permet une pensée nomade, mobile, allant à l'encontre de la rigidité et de l'ordre. L'arbre représente un ensemble cohérent, fermé, ordonné autour d'une unité alors que le rhizome est fragmenté, hybride. Penser le rhizome plutôt que l'arbre, c'est penser l'individu comme multiple et non comme fondement ou racine : « Le rhizome est une antigénéalogie²⁴ ». Le rhizome est le « lieu métaphorique (agencé) d'un certain rapport entre Art et Nature²⁵ ». Deleuze et Guattari utilisent le rhizome comme modèle car il ouvre une pensée nouvelle, mouvante, non figée. Ils soulignent que « l'arbre a dominé la réalité occidentale²⁶ », construisant le mode de pensée sur le fondement-racine, sur le schéma de l'arborescence. L'Occident entretient un rapport étroit avec la forêt, alors que l'Orient, plus proche des steppes, entretiendrait selon eux un rapport qui permettrait au modèle rhizomatique d'être plus significatif.

20 *Ibid.*, p. 155

21 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 31

22 *Ibid.*, p. 11

23 *Ibid.*, p. 13

24 *Ibid.*, p. 32

25 *Ibid.*, p. 46

26 *Ibid.*, p. 27

*

Dans les formes végétales, on peut donc percevoir différentes structures. La forme de la spirale est un exemple canonique de croissance ; elle est associée dans le monde des sciences au nombre d'or, c'est la spirale logarithmique. On la retrouve dans notre environnement, notamment dans la disposition des pétales de rose. Dans le règne végétal, la proportion d'or est omniprésente : l'agencement des graines de la fleur de tournesol en est l'exemple le plus célèbre, mais on peut aussi penser aux pommes de pin. La géométrie fractale se retrouve dans les feuilles de fougères. De fortes correspondances entre les mathématiques et la nature apparaissent. Les sciences permettent de se rendre compte que l'aléatoire n'est pas dans la nature, mais au contraire, que le végétal repose sur des modèles mathématiques. Dans son ouvrage *Formes artistiques de la nature*, le biologiste et philosophe allemand Ernst Haeckel relie sa discipline et l'art, mettant en évidence la symétrie de la nature. Ses planches botaniques étaient à destination scientifique, et pourtant un lien fort se crée entre le végétal et la création. S'appuyant sur les recherches de Goethe sur la métamorphose des plantes ainsi que sur la théorie évolutionniste de Darwin, il met en lumière le végétal sous un angle ornemental. Il cherche à dévoiler les structures ou formes géométriques sous-jacentes des végétaux, et de la nature en général. Il entreprend de faire voir l'ordre géométrique que l'on peut trouver dans les formes naturelles par le biais de partis pris techniques et plastiques : il refuse la photographie au profit du dessin, lequel permet de souligner cette géométrie en amplifiant la symétrie et la régularité des formes par exemple. Haeckel est une « figure excentrique – un artiste en habit de scientifique²⁷ ». Ses planches sont révélatrices d'une beauté végétale, il s'intéresse au végétal microscopique et l'agrandit dans ses dessins et gravures.

En 1842, John Herschel invente le cyanotype, une technique photographique produisant des images monochromes à la teinte bleue dont Anna Atkins se servira afin de créer des photographies à visée illustrative. Elle publie plusieurs livres à partir de cette technique, réalisant de nombreux photogrammes d'algues séchées en 1843 et de fougères en 1853. Elle place le végétal sur une feuille de papier sensible et capte par le biais du cyanotype l'ombre créée par le soleil. Ses photographies révèlent des effets de symétrie et mettent en valeur une « physionomie » végétale.

27 Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivité*, *Op cit.*, p. 288

Karl Blossfeldt réalise un travail assez analogue à Ernst Haeckel par la photographie puisque cet ordre géométrique, il le produit par une intervention sur la plante : il souhaite certaines formes, il fait donc en sorte que la plante les adopte, rendant une tige parfaitement droite ou taillant certains éléments par exemple. A l'origine, ses photographies avaient pour but d'illustrer des ouvrages scientifiques, tout comme celles de Ernst Haeckel dont il s'inspire directement dans *Les formes originelles de l'art* qu'il publie en 1928. Bien que son travail photographique semble prendre l'apparence d'un herbier, le végétal est transfiguré, fragmenté. Le protocole auquel il va se contraindre pour rendre compte du végétal va l'amener à produire des véritables photographies artistiques. Blossfeldt commence tout d'abord par extraire la plante de son contexte, puis il la modèle afin d'atteindre les formes voulues : il ouvre les bourgeons, taille les ramifications inutiles, effeuille. Pour pouvoir atteindre une symétrie, une régularité et un ordre parfait, il utilise du fil de fer qu'il insère dans la tige du végétal. Il met ensuite le végétal sur un fond de carton neutre blanc ou noir, et choisit un élément de la plante qu'il peut grossir jusqu'à quarante fois. La prise de vue est toujours frontale, le rendu est très graphique. Blossfeldt tire ses modèles de son apprentissage de motifs végétaux dans un atelier de fonderie et de grammaires d'ornement. Selon le photographe, le végétal « fait preuve d'une énergie primitive pour donner à tout ce qui le compose la forme artistique la plus aboutie²⁸ ».

*

La question de la greffe peut tout autant concerner le monde végétal que le monde artistique. La greffe par exemple entre un olivier et un figuier inventée par Columelle, dont parle Jackie Pigeaud, est une forme de composition, c'est une hybridation. Columelle avait « l'impression de briser une loi naturelle, quelque chose de tabou, le pacte entre nature et culture²⁹ ». La greffe a pour capacité de dénaturer la plante, de la rendre presque étrangère à ce qu'elle est à l'origine. L'artiste est comme le jardinier : il assemble, agence, compose, met en forme le vivant. Par la greffe, le jardinier fonde la culture : il réussit à réunir deux plantes différentes pour en créer une troisième, artificielle. Jackie Pigeaud affirme que « sans l'art ne serait pas né le monstre, parce que c'est lui qui sert de médiateur entre l'homme et la nature³⁰ ».

28 Karl Blossfeldt, *Wundergarten der Natur*, 1932, reproduit in H.C. Adam, Karl Blossfeldt, Taschen, 2004

29 Jackie Pigeaud, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 195

30 *Ibid.*, p. 197

Comment le monstrueux peut-il surgir de la nature ? Greffer, c'est par définition produire un monstre. Dans les *Géorgiques*, Virgile incite à forcer la nature. A l'époque, une loi à Rome autorisait comme croisements possibles seulement ceux pouvant être féconds. Tous autres greffons sont condamnés, considérés comme extravagants car contre-nature. Virgile choque dans ses vers, car il aborde des greffes se faisant entre espèces appartenant à des familles différentes. Par cette hybridation, la plante devient monstrueuse, étrangère à elle-même, elle s'éloigne de sa nature. Il en est de même pour l'oeuvre d'art : « L'artiste colle, cheville, durcit ce qu'il pense fait pour aller ensemble. Mais le monstre guette l'artiste. Ou plutôt, le monstre précède la forme définitive ; il est l'ébauche, et l'ébauche précède l'oeuvre comme un tâtonnement. [...] En quelque sorte, pour Empédocle, *le monstre est la norme*, il est même la seule norme ; puisque c'est à le voir que l'artiste jugera de son travail. Il n'est pas d'oeuvre sans monstre préalable ; et il arrive parfois à l'artiste de sanctionner le monstre, c'est-à-dire de prendre la norme pour le normal. Voilà le monstre composite, et même plus, pourrions-nous dire, voilà le composite pensé comme moment nécessaire de la composition.³¹ » Le « monstre » serait donc nécessaire à l'élaboration de l'oeuvre. Pour créer, l'artiste doit assembler, joindre, mettre ensemble. Le monstrueux surgit donc à la fois de la nature, mais également de l'oeuvre d'art.

La greffe est une expérience du vivant qui permet d'engager une création. Dans son travail, Jean-Luc Bichaud mène une réflexion autour de celle-ci. Il fait se rencontrer des éléments incompatibles, donnant à voir des hybridations improbables. Dans *Pastels sur fusain 1*, il greffe sur les branches d'une plante fusain des pastels bleus à l'aide de raphia. Il réalise également une série de greffes sur des rosiers. Ceux-ci sont très souvent issus de croisements, de mutations : c'est une plante sur laquelle de nombreux greffages sont opérés. En Europe, c'est sous Pline l'Ancien qu'apparaissent les premiers rosiers cultivés, bien que ce goût ne se développe plus largement qu'aux XVII^e et XVIII^e siècle. De nouvelles espèces venues du Proche Orient apparaissent et la culture du rosier débute en France. Mais les rosiers originaires de pays chauds supportent peu les faibles températures européennes. Pour palier à ce problème, des hybridations sont effectuées pour rendre les plantes plus résistantes. Ces greffes donnent lieu à de nombreuses nouvelles variétés. Le rosier est donc une plante soumise à la culture, à la transformation humaine, à la greffe, il est rendu « monstrueux ». Ce

31 *Ibid.*, p. 184

choix d'espèce végétale pour questionner l'hybridation n'est donc pas anodin de la part de Bichaud. Aux épines de ces rosiers, l'artiste substitue des crayons de couleurs : les mines forment les épines. Il donne également à chaque plante des noms correspondant à ceux d'un peintre célèbre, par exemple *Auguste Renoir* ou *Paul Gauguin*. Il met en évidence que l'homme s'intéresse à la nature parce qu'il cherche à la maîtriser. Dans le travail de l'artiste, la greffe est un échec : les crayons tombent, la greffe ne permet pas une circulation vitale entre les éléments, mais à l'inverse elle crée le monstrueux.

Natures hostiles

L'univers végétal est l'objet de différentes représentations. La plus commune est sûrement celle du jardin, à commencer par le jardin d'Éden décrit dans la Bible. Le jardin, c'est un espace aménagé d'une certaine façon, pour la promenade, la détente, le repos. Il implique un souci esthétique, un agencement. Le jardin est donc un lieu où il est agréable de vivre ou passer. Le jardin d'Éden, c'est le symbole du paradis terrestre, lieu de bonheur et de sérénité. Le monde végétal est décrit comme un lieu chaleureux, accueillant et c'est dans ce cadre que l'histoire de l'humanité est tout d'abord évoquée. Parmi les multiples représentations picturales, nous pouvons penser au *Jardin d'Éden* peint par Jean Brueghel l'ancien en 1613, dans lequel de nombreuses espèces animales sont reproduites au milieu d'une végétation luxuriante. L'environnement végétal est épanouissant, apaisant. Il en est de même dans *Jardin des délices* peint un siècle plus tôt par Jérôme Bosch : le bestiaire fantastique qu'il met en scène est entouré d'une végétation harmonieuse. A l'inverse, on trouve également des représentations d'une végétation hostile dans laquelle l'homme n'est pas le bienvenu. On peut opposer au « jardin » la « jungle » ; espace où la végétation est foisonnante et désordonnée.

La jungle, c'est à la fois une réalité géographique c'est-à-dire la « forêt dense des pays de mousson » mais c'est également un imaginaire : la « loi de la jungle » renvoie à un espace dont l'homme dit « civilisé » ne connaît pas les règles, c'est un lieu où règne la loi du plus fort. Dans ces représentations, le végétal est hostile, dangereux car plus fort que l'homme, ce dernier n'ayant pas les moyens d'y imposer sa marque. La jungle, c'est un milieu dense à explorer et conquérir sans aucune trace de civilisation, mais c'est également un espace qui a été préalablement rêvé et fantasmé : il ouvre vers un imaginaire.

*

La représentation hostile de la nature a permis de nourrir un mythe : celui d'une végétation exotique qui renfermerait une mystérieuse cité d'or, un Eldorado. Impénétrable, inaccessible ; la jungle est le lieu idéal pour protéger un trésor. L'homme a le goût de l'exploration, de la découverte.

En 1972, Werner Herzog réalise *Aguirre, la colère de Dieu*³², œuvre cinématographique issue d'une conquête historique réelle, celle du Pérou par les Espagnols au temps des Conquistadors, au XVI^e siècle. L'histoire est contée par une voix off, celle d'un moine ayant participé à l'expédition. Le personnage principal, Aguirre, est un homme prêt à tout sacrifier pour découvrir le pays d'or dont parlent les Incas. Alors qu'il est complètement obsédé par cette découverte et motivé par l'appât du gain, la nature dangereuse et hostile faisant face à son équipage ne l'arrêtera jamais. Ils vont plonger ensemble dans cette végétation repoussante et primitive qui peu à peu finira par les posséder.

Un film plus récent, sorti en 2016, aborde également cette représentation du récit d'exploration. *The Lost City of Z*³³ est une adaptation du roman de David Grann, inspiré des aventures réelles de Percy Fawcett, un explorateur britannique ayant disparu avec toute son expédition au Brésil, dans la jungle, alors qu'ils étaient à la recherche d'une cité perdue : la vision idyllique de l'existence d'une mystérieuse cité les a conduits vers la mort. Sa première motivation était scientifique : il avait pour mission de cartographier les frontières entre la Bolivie et le Brésil. Il entend alors parler de la cité perdue de Z et fait de nombreux allers-retours entre la civilisation européenne et des expéditions dans la jungle brésilienne, avant de ne plus donner signe de vie. Sa disparition, restant un mystère et donnant lieu à de nombreuses rumeurs, nourrit ensuite tout un imaginaire.

Quelle que soit la motivation principale, pour accéder au cœur de l'exploration, il est nécessaire de franchir les nombreux obstacles dressés par la jungle. Dans ces deux films, les séquences de jungles sont éprouvantes, mettant en relief des attaques d'autochtones ou d'animaux dangereux. Le végétal permet tout d'abord de cacher l'ennemi. Dans *Aguirre*, à aucun moment on ne peut voir d'où proviennent les flèches lancées par les tribus. L'attaque provient de la jungle et sa végétation foisonnante permet de cacher l'autre. Nous constatons une opposition entre les indiens qui sont aidés par la nature pour se défendre – leurs flèches sont empoisonnées par exemple – et les européens, pour qui la jungle est un véritable obstacle.

32 Werner Herzog (réal.), *Aguirre, la colère de Dieu*, Vidéo, 93 min, 1972

33 James Gray (réal.), *The Lost City of Z*, Vidéo, 140 min, 2016

Dans *Aguirre*, l'équipage est attaqué par une tribu à coups de flèches. L'ordre donné est de ne surtout pas avancer dans la jungle, perçue comme une menace. Une jeune femme dont l'époux a été mis à mort s'avance lentement vers cette végétation luxuriante pour y disparaître. Le végétal, omniprésent dans le film, est représenté comme le lieu de la mort : y pénétrer est un véritable suicide. La vision idyllique de la nature est totalement absente. Bien au contraire, l'osmose qui pouvait être représentée entre l'homme « civilisé » occidental et la nature est ici remplacée par une violente confrontation : la jungle et l'homme sont incompatibles, il ne peut exister aucune harmonie entre eux. Il s'agit d'un combat inégal entre l'homme et la nature. Werner Herzog donne une place écrasante à la nature : l'ouverture du film met en scène une armée surgissant de la brume et par conséquent totalement écrasée par le paysage, les monts bordant le Machu Picchu. La forêt qui les encercle est déjà étouffante : cet incipit met directement en relief le contraste entre l'indifférence de la nature et le désir d'exploration, la curiosité de l'homme vis-à-vis de cette jungle.

Pour la réalisation de son film, James Gray fait appel au photographe Darius Khondji qui accentue les contrastes entre les clichés plutôt grisâtres de la civilisation européenne et ceux extrêmement verdoyants de la forêt, de la végétation. Percy Fawcett semble ici préférer la végétation hostile, la grandeur de la jungle sauvage à la civilisation européenne dans laquelle il a grandi. Au milieu de cette végétation, il n'aura pas à s'adapter aux codes sociaux et à la corruption des hommes ; le végétal « primitif » peut être perçu comme une sorte de refuge. La jungle est tout autant oppressante que captivante. La nature sauvage et « primitive » désoriente des valeurs et des codes acquis par les hommes européens.

La représentation de la jungle permet également d'établir une opposition entre les européens et les indiens. En effet, « l'homme européen est ainsi montré comme incapable de survivre dans cette nature étrangère³⁴ » dans *Aguirre*. Le végétal est hostile pour les européens : il est représenté comme un danger pour eux, alors qu'il ne l'est pas pour les indiens, il les protège. Pour Lutz Koepnick, la forêt tropicale tient un rôle permettant une rencontre particulière entre elle et les impérialistes européens. Il estime que dans *Aguirre*, les entreprises coloniales sont vouées à échouer car le héros est incapable d'échapper à son imagination occidentale, c'est-à-dire qu'il n'arrive pas à établir un rapport avec la diversité de

34 Valérie Carré, *La quête anthropologique de Werner Herzog : documentaires et fictions en regard*, Strasbourg, Presses universitaires, 2007, p. 174

sens que l'on peut attribuer à la jungle.³⁵ En effet, les conquistadors voient la jungle comme un espace sans humanité, sans temporalité ni apport culturel, et les peuples indiens sont plus représentés dans le film comme une continuité de leur environnement, et non comme une communauté humaine. C'est la vision et l'imaginaire qu'ils ont de la jungle tropicale qui mène les hommes dans *Aguirre* à leur propre perte.

En 1898, Joseph Conrad écrit *Au cœur des ténèbres*, roman inspiré de son voyage au Congo en 1890, après s'être engagé dans la marine marchande britannique à l'âge de seulement vingt ans. Déjà enfant, il éprouvait une fascination pour les explorateurs. Durant ses séjours dans différents comptoirs coloniaux, Conrad découvre que la nature sauvage qui les encercle supprime la possibilité d'instaurer un ordre occidental : règnent au contraire l'inactivité, le chaos, l'appât du gain³⁶. De par son expérience en tant que victime du colonialisme mais également en tant qu'agent de ce dernier, Joseph Conrad peut y porter un regard particulier. Le roman montre son rêve d'enfant d'aller au Congo et ses désillusions. Le narrateur de *Au cœur des ténèbres* est un personnage du roman : il s'agit de Charles Marlow, un jeune officier de la marine marchande britannique ayant pour mission de remonter un fleuve en Afrique afin de rétablir certains liens commerciaux et de rencontrer Kurtz, un colonisateur et chasseur d'ivoire belge qui a été chargé d'un poste à hautes responsabilités sur le fleuve et dont personne n'a de nouvelles depuis quelques temps. Kurtz représente « l'ensauvagement d'un homme civilisé³⁷ », il apparaît uniquement à la fin du roman, mais sa personnalité est perceptible tout au long du récit grâce à ce que les différents personnages disent de lui. Il est à l'origine de nombreuses fascinations et obsessions : Kurtz est la personnification des dérives de l'homme qui bascule dans la sauvagerie. Le roman est une mise en abyme de l'histoire de Marlow qui conte son récit de marin face à ses trois compagnons de bord : il leur narre son aventure qui a eu lieu des années auparavant en Afrique. Dans le roman, Marlow ne s'apparente pas aux européens. Il garde un regard

35 Lutz P. Koepnick, « Colonial Forestry : Sylvan Politics in Werner Herzog's *Aguirre and Fitzcarraldo* » in *New German Critique* 60, 1993, p. 135

36 Louise Dehondt, *L'Aventure : Jankélévitch, « L'Aventure », Homère, « L'Odyssée », Conrad, « Au cœur des ténèbres »*, Neuilly, Atlande, 2017, p. 151

37 *Ibid.*, p. 92

extérieur. Le roman montre que les Africains sont adaptés à leur environnement, et que la prétendue supériorité des européens issue du darwinisme social disparaît face à la jungle. Dans *The Lost City of Z*, on voit bien que le voyage prime sur la destination. C'est l'idée de parcours qui est mise en évidence, le goût de l'exploration et non le but à atteindre.

*

L'époque des Grandes Découvertes, s'étendant du début du XV^e au XVII^e siècle, offre des espaces d'exploration, des terres à découvrir. Les Européens tentent de cartographier la planète. Mais c'est surtout au XIX^e siècle que les expéditions de conquête se développent, notamment sur le continent africain. Ce dernier, qui n'était jusqu'alors connu que pour ses côtes, explorées par les Européens dès le XV^e et exploitées ensuite par le biais du commerce triangulaire, devient un véritable espace d'exploration. Dans les années 1860-1870 émergent à la fois le système colonial mais aussi le roman d'aventure. Historiquement, le colonialisme montre un fort désir de posséder des territoires. La découverte de nouveaux espaces devient un sujet exploitable pour la littérature.

Les colons vont se retrouver face à une végétation hostile, des plantes vénéneuses, des végétaux étouffants masquant l'ennemi et empêchant de percevoir le moindre horizon : une jungle où de nombreuses maladies existent et où le climat est difficile. Cette végétation tropicale difficilement pénétrable semble montrer une désillusion ou un désenchantement, à l'inverse d'un paradis terrestre, d'une Atlantide. Nous allons voir que, tout comme dans *The Lost City of Z*, c'est souvent sur le périple dans la jungle que l'attention est centrée, le parcours étant plus révélateur sur la nature humaine que la visée finale.

Au cœur des ténèbres, de par l'importance accordée à la nature sauvage, peut être considéré comme un roman d'aventure. En effet, la jungle implique tout d'abord le danger, mais également la rupture avec le quotidien, le chaos c'est-à-dire l'absence d'ordre, et la mise à l'épreuve. Ces différents critères appartiennent à l'aventure. Dès la littérature médiévale, « se mettre en aventure » signifiait se mettre en danger, prendre un risque, que l'on traduirait aujourd'hui par « s'aventurer ». Dans le roman, il y a donc cette indétermination quant au point d'arrivée, ces mises à l'épreuve liées à la nature hostile entourant les protagonistes. A

partir du XIX^e, la notion d'aventure est considérée comme la « poursuite d'un idéal exaltant qui engage l'existence de l'individu³⁸ » : elle révèle l'humanité de l'homme, donne un sens à son existence. Dans le roman de Conrad, il s'agit à la fois d'une aventure « au cœur des ténèbres » de la jungle, mais aussi « au cœur des ténèbres » de l'âme humaine.

Apparaît également dans le récit l'idée d'un parcours, d'une avancée dans une nature sauvage, d'une évolution vers le « cœur » de la jungle : « Remonter ce fleuve, c'était comme voyager en arrière vers les premiers commencements du monde, quand la végétation couvrait follement la terre et que les grands arbres étaient rois. Un cours d'eau vide, un grand silence, une forêt impénétrable. L'air était chaud, épais, lourd, languide. Il n'y avait pas de joie dans l'éclat du soleil. La voie fluviale poursuivait longuement son cours, déserte, vers l'obscurité des lointains que couvrait l'ombre.³⁹ » Cette évolution dans la végétation est donc une forme de retour en arrière, de voyage vers les origines du monde et une manière de remonter le temps. L'époque que décrit Conrad ici n'est pas celle du jardin d'Éden dans laquelle homme et nature sont en harmonie, mais c'est plutôt l'époque où seule la nature existe et domine, sans aucune présence humaine.

« Nous pénétrions de plus en plus profondément au cœur des ténèbres. [...] Nous étions des vagabonds sur une terre préhistorique, sur une terre qui revêtait l'aspect d'une planète inconnue.⁴⁰ » Ici le mot « cœur » renvoie à ce qu'il peut y avoir de plus primitif en l'homme, à sa nature originelle. L'oeuvre conradienne exprime grâce à la jungle un rapport au passé extrêmement important : on le voit avec l'utilisation des termes tel « préhistorique ». L'emploi du mot « vagabonds » met également en évidence l'opposition entre le nomadisme de la vie dite « sauvage » et le sédentarisme qui est apparu en même temps que la civilisation. Dans la jungle, le temps semble s'être arrêté. Pour Cedric Watts, « Conrad soulève la question de l'évolution, celle de la relation entre sauvage et civilisé, entre l'être humain et la nature, entre le présent et le passé lointain et il interroge la continuité entre ces différents états.⁴¹ » Le parcours initié dans le roman est un éloignement progressif de la civilisation évoluant vers les aspects les plus primitifs de l'homme qui perd peu à peu son humanité. Ce qui pour Marlow

38 *Ibid.*, p. 46

39 Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Autrement, 1899, p. 57-58

40 *Ibid.*, p. 60-61

41 Cedric Watts, « Heart of Darkness » in J. H. Stape, *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 73

avait encore un sens en Europe disparaît totalement dans l'univers de la jungle, laissant place à des codes différents : « l'espace de l'aventure est un espace régi par d'autres règles et d'autres lois⁴² ». Le primitif c'est ce qui est à l'origine : le plus ancien, l'archaïque, l'état le plus sommaire. Le primitif se passe de toute culture et de toute civilisation. La nature primitive existe pour les hommes « civilisés », elle renvoie à un passé originel, non celui heureux du jardin d'Éden mais le sauvage, l'obscur. Ce sont les récits tel celui de Conrad qui construisent cette nature primitive : il nous fait percevoir une végétation qu'il associe à un temps passé appartenant aux ténèbres : « l'obscurité des lointains⁴³ ».

L'oeuvre de Joseph Conrad inspira un film réalisé en 1979, dont la dernière version est sortie en 2001 ; *Apocalypse Now*⁴⁴ de Francis Ford Coppola. Le récit est adapté au contexte de la guerre du Vietnam. Dans le film, la question de la colonisation européenne est remplacée par l'impérialisme américain, le conflit au Vietnam est perçu comme une guerre impérialiste et capitaliste, la croissante participation des États-Unis étant motivée par la peur de la montée du communisme. Au lieu de dénoncer comme dans le roman la colonisation européenne, cette adaptation de *Au coeur des ténèbres* dans un autre contexte permet de dénoncer de la même façon l'influence des États-Unis et leur suprématie militaire. Dans le film, un capitaine nommé Willard a pour mission secrète de remonter le fleuve Mékong au cœur de la jungle cambodgienne afin de tuer le colonel Kurtz, ce qu'il réalise bien, contrairement à Marlow, plus indécis quant au choix d'assassiner le Kurtz du roman. Le Kurtz du film est aisément assimilable à celui du roman de Conrad : il a basculé dans la folie et règne en maître despotique. Au début du film, lorsque nous découvrons Willard, il dit : « Ici je ne rêvais que d'être là-bas. Une fois là-bas, je ne pensais plus qu'à une chose : retourner dans la jungle.⁴⁵ » En effet, lorsqu'il est « ici », c'est-à-dire dans la jungle, le capitaine Willard ne pense qu'à rentrer chez lui, à se « sauver » de cet univers alors que lorsqu'il retourne « là-bas », c'est-à-dire en Amérique, il est obnubilé par ce désir de retourner dans la jungle : elle a

42 Louise Dehondt, *L'Aventure : Jankélévitch*, « L'Aventure », Homère, « L'Odyssée », Conrad, « *Au coeur des ténèbres* », *Op cit.*, p. 50

43 Joseph Conrad, *Au coeur des ténèbres*, *Op cit.*, p. 58

44 Francis Ford Coppola (réal.), *Apocalypse Now Redux*, Vidéo, 153 min, 2001

45 *Ibid.*

une emprise sur lui aussi néfaste qu'addictive. Cette phrase annonce la suite : la jungle est comme un appel dont on peut difficilement s'extraire, elle aspire l'homme, l'attire vers sa folie. Le voyage en bateau effectué par Willard, tout comme celui de Charles Marlow, peut-être perçu comme un rite initiatique, une quête identitaire.

*

La présence du végétal est étouffante : il semble impossible d'échapper à son emprise. Cette nécessité de la combattre sans cesse mène l'homme à la folie et à l'épuisement. Le végétal attire irrémédiablement les hommes, qui n'arrivent dès lors plus à s'en défaire et ressentent le désir ou même le besoin de retourner sans cesse en son cœur, tout comme nous l'avons vu avec les exemples précédents. Dans *Aguirre*, les hommes meurent peu à peu car ils ont des comportements correspondant à des codes sociaux qui ne fonctionnent pas dans cet environnement ; la jungle s'affranchit de l'idée de civilisation, elle est triomphante et rejette leur présence. Ils n'arrivent pas à échapper à son emprise. A l'inverse, Aguirre survit car il arrive à se défaire de la civilisation, il devient de plus en plus « sauvage ». Aguirre est un personnage ayant une forte volonté de puissance, il est ambitieux, cruel et hystérique. Aguirre renverse son chef et l'ensemble de l'équipage n'a plus le choix que de le suivre. Nous pouvons voir cela comme un pamphlet contre la colonisation, et également comme un regard porté sur la folie de l'homme. *Aguirre* est influencé par plusieurs conquêtes espagnoles historiques : l'accent est mis sur les folies auxquelles peut mener la soif de conquête, rien n'arrête le personnage du film tout comme rien n'arrête les Européens dans leur soif de richesses et de pouvoir.

Dans *Au cœur des ténèbres* on voit apparaître une forte analogie dans le récit entre la description d'une nature de plus en plus primitive et le basculement de l'homme vers sa sauvagerie fondamentale : « mais le contact soudain avec la sauvagerie pure et intégrale, avec la nature primitive et l'homme primitif, jette un trouble profond dans le cœur.⁴⁶ » Plus on s'enfonce dans une végétation inquiétante, plus on s'éloigne de la civilisation et de l'humanité : « Nous étions coupés de toute compréhension de notre environnement⁴⁷ ». Louise Dehondt dit à ce propos que « la sauvagerie monstrueuse est contagieuse, car le cœur de l'homme est

46 Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, *Op cit.*, p. 138

47 *Ibid.*, p. 61

perméable à la nature qui l'encercle.⁴⁸ » La végétation n'est pas un simple décor au récit mais sa description permet de créer une concordance avec l'état psychique des hommes y faisant face. « On se croyait ensorcelé et coupé à jamais de tout ce qu'on avait connu jadis – quelque part – bien loin – dans une autre existence peut-être.⁴⁹ » L'homme dit « civilisé » se libère de ses principes lorsqu'il rencontre la jungle : il ne contient plus ses pulsions. Le parcours qui se réalise dans *Au cœur des ténèbres* est un chemin de retour vers les « origines ». Il y a l'idée, grâce à la « pénétration lente de la jungle, cet abord de la sauvagerie au cœur des hommes et de soi-même⁵⁰ », d'une quête identitaire, d'une recherche de soi. Le voyage permet une plongée dans l'inconscient ; c'est ce que Marlow comprend peu à peu, par l'intermédiaire de la recherche de Kurtz. Les dernières paroles de ce dernier avant de mourir furent : « L'horreur ! L'horreur !⁵¹ ». Nous pouvons nous demander à quoi Kurtz fait allusion à ce moment. Est-ce l'horreur de sa mort ? L'horreur de la jungle ? L'horreur de la colonisation ou encore de tout ce qu'il a pu faire de mal ? En tout cas, il rend compte par ses paroles de l'impossibilité de rendre compte de la réalité de l'horreur des ténèbres : les mots ne peuvent exprimer l'expérience, contrairement à la jungle : « tandis que les hommes sont réduits au silence, la nature est éloquente⁵² ». Kurtz, c'est l'autre que Marlow porte en lui, mais que chacun porte en soi.

« Humboldt décrit la forêt vierge comme un système autopoétique ; comme un vampire toujours affamé ; elle absorbe tout dans sa structure gigantesque et indéchiffrable et transforme le tout en bois. Par définition, la jungle délimite un espace dans lequel on ne peut compter trouver d'êtres humains [...] car pour Humboldt la jungle amazonienne est un élément radicalement autre par rapport à la civilisation occidentale, voire à l'humanité en général.⁵³ » Alexander von Humboldt est un explorateur, naturaliste et géographe allemand de la fin du XVIII^e siècle. Il réalise de nombreuses expéditions scientifiques, notamment dans forêt tropicale. Il a une conception de la forêt vierge extrêmement moderne pour l'époque : il

48 Louise Dehondt, *L'Aventure : Jankélévitch*, « *L'Aventure* », Homère, « *L'Odyssée* », Conrad, « *Au cœur des ténèbres* », *Op cit.*, p. 150

49 Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, *Op cit.*, p. 58

50 Louise Dehondt, *L'Aventure : Jankélévitch*, « *L'Aventure* », Homère, « *L'Odyssée* », Conrad, « *Au cœur des ténèbres* », *Op cit.*, p. 144

51 Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, *Op cit.*, p. 118

52 Benita Parry, « The Moment and After-Life of Heart of Darkness », *Conrad in the Twenty-Firts Century*, New-York, London, Routledge, 2005, p. 49-50

53 Alexander von Humboldt, cité par Valérie Carré, *La quête anthropologique de Werner Herzog : documentaires et fictions en regard*, *Op cit.*, p. 175

refuse le primat de l'homme sur la nature et décrit la terre comme un grand organisme vivant, non réglé au profit de l'homme. Humboldt révolutionne la place de l'homme au sein de la nature, et dénonce également le colonialisme. Sa pensée se retrouve dans le film de Werner Herzog : la jungle aspire les hommes qui tentent de la défier sans en connaître les lois. Les récits mettent en évidence une végétation qui prend possession des colonisateurs, des européens. Elle porte atteinte à leur santé psychique, elle les vide de leur énergie et de leur morale.

*

L'expérience de la jungle laisse des traces dans la vie d'un homme qui la rencontre et y passe une période de sa vie. Pour Werner Herzog, se confronter à la réalité de la jungle est une expérience primordiale et la véracité des événements historiques importe moins. Réalisées dans la forêt péruvienne aux alentours de la ville de Cuzco, les conditions de tournage sont extrêmes ; « *Aguirre, la colère de Dieu* constitue un exemple de tournage anarchique⁵⁴ ». En effet il n'est en rien conventionnel. Les scènes sur le fleuve sont réalisées sur des rapides très dangereux. Le tournage de ce film est une véritable expérience humaine, aucune trace de civilisation n'est visible sur les lieux choisis. L'ouverture du film annonce déjà « le caractère immaîtrisable de la situation : la boue, ni solide ni liquide, forme un terrain sur lequel les protagonistes peinent à évoluer [...]. Dans ces premières scènes, le paysage semble se répandre par-delà les frontières du cadre.⁵⁵ » Le réalisateur savait qu'il était difficile de tourner dans une végétation hostile, il prend le parti d'en tirer profit dans le récit de son œuvre cinématographique.

Werner Herzog décide d'intégrer une part d'aléatoire dans son film : les prises de vue sont uniques, dès lors, tout imprévu est intégré à l'histoire. Son film n'est pas une simple fiction ; il s'apparente également à un documentaire. On ressent la fatigue physique des acteurs autant que celle des personnages : la végétation s'empare de leur vitalité. Ils vont expérimenter le poids de la jungle et pour le réalisateur cette expérience est primordiale, afin de restituer la vérité de la jungle. Durant le tournage, Herzog a tenu un journal qui a ensuite

54 Charlotte Bouchez, Sylvain Portmann, *Werner Herzog*, Lausanne, Association Décadrages, 2013, p. 11-12

55 *Ibid.*, p. 12

donné lieu au livre *Conquête de l'inutile*, publié en 2009. Ce journal contient les « paysages intérieurs nés du délire de la jungle⁵⁶ ». L'acteur interprétant le personnage d'Aguirre est Klaus Kinski, et le réalisateur l'a choisi pour son caractère difficile. Il est dit qu'à un moment du tournage, « Herzog menaça de tuer Kinski et ensuite de retourner l'arme contre lui s'il ne consentait pas à se calmer.⁵⁷ »

Le tournage du film de James Gray a eu lieu en Irlande du Nord et en Colombie, au sein d'une végétation peu clémente. Pour l'anecdote, James Gray avait demandé conseil à Coppola concernant les difficultés à filmer dans la jungle. Ce dernier lui avait vivement recommandé de ne simplement pas le faire. Cette remarque montre bien les problèmes que peut engendrer l'expérience du végétal primitif, sauvage : tourner dans ces conditions est un challenge cinématographique. En effet, le tournage d'*Apocalypse Now* a été très éprouvant : il a eu lieu aux Philippines et l'équipe a dû faire face à de nombreux imprévus, en partie liés aux conditions climatiques. Francis Ford Coppola est devenu également de plus en plus invivable : le tournage a ruiné le réalisateur. Pour lui le film ne parle pas du Vietnam, il est le Vietnam⁵⁸. Le tournage a plus d'importance que le film. Coppola veut bâtir un empire cinématographique : il s'apparente à ses héros, contrairement à Herzog qui ne désire pas du tout cela⁵⁹. Dans *Aguirre*, l'aventure est inatteignable dès le départ puisque l'Eldorado n'existe pas : c'est un cinéma où l'histoire est vouée à l'échec avant même d'être mise en place.

56 Hervé Aubron, Emmanuel Burdeau, *Werner Herzog, pas à pas*, Paris, Capricci, 2017, p. 80

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*, p. 76

59 *Ibid.*, p. 78

Le végétal et le construit

Durant la période romantique, le goût des ruines se développe ; de nombreux peintres s'intéressent à la représentation de bâtiments revenant à l'état de nature, envahis par une végétation foisonnante. On peut notamment penser aux peintures de Caspar David Friedrich telle *Ruines au crépuscule*, datant de 1807, dans laquelle on peut observer la beauté d'une église en ruine ou encore à celles de Hubert Robert, qui grâce à des débuts en tant que dessinateur d'architecture, va combiner dans ses toiles nature et architecture en ruines, comme par exemple dans *The Ruin* qu'il peint en 1789. Au XIX^e siècle se développe donc un imaginaire important des ruines. Mais la ruine n'est pas uniquement un lieu laissé à l'abandon, des murs qui s'effondrent. Le végétal a souvent une part active dans la formation d'une ruine, il peut même en être l'acteur principal. La croissance du végétal dans un lieu a un rôle extrêmement actif dans la constitution d'une ruine, il est producteur de ruines, comme l'écrit Georg Simmel : « Le charme de la ruine consiste dans le fait qu'elle présente une œuvre humaine tout en produisant l'impression d'être une œuvre de nature. Ce qui a dressé l'édifice vers le haut, c'est la volonté humaine, ce qui lui a donné son aspect actuel, c'est la force mécanique de la nature. Tant que l'on peut parler de ruines et non de monceaux de pierres, la nature ne permet pas que l'œuvre tombe à l'état amorphe de matière brute. Une forme nouvelle est née qui, du point de vue de la nature, est absolument significative, compréhensible, différenciée. La nature a fait de l'œuvre d'art la matière de sa création, de même qu'auparavant l'art s'était servi de la nature comme de son matériau.⁶⁰ ».

Le temple Ta Prohm au Cambodge, est un bel exemple d'une ruine qui existe « grâce » à la végétation. En effet, des fromagers et ficus y ont poussé et au fil du temps, ils sont devenus les piliers de cet ancien lieu de culte, lui permettant de ne pas s'effondrer. Paradoxalement, la végétation est ici à l'origine de deux événements conjoints : elle détruit le temple mais elle le soutient, lui ayant permis de perdurer. Le végétal est donc producteur de

60 Georg Simmel, cité par Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964, p. 180

ruine, lui conférant une beauté majestueuse. Une lutte se crée dès lors entre ce qui relève du construit et ce qui relève de la nature. En art mais aussi en littérature, différents artistes et auteurs s'attachent à mettre en évidence ce rôle actif que le végétal a dans le processus de la ruine en tant que destructeur mais également en tant que créateur, constructeur.

*

Tout d'abord, certains artistes vont dans leur travail plastique faire un constat de la puissance destructrice du végétal. La photographe suédoise Hélène Schmitz a réalisé un ensemble de photographies intitulé *Kudzu Project*. Elle photographie des lieux abandonnés, mettant en évidence une plante provenant du Japon, le kudzu, qui a été introduite aux États-Unis au XIX^e siècle afin de fixer les sols érodés. Le kudzu a également fait fonction d'élément décoratif, mais on s'est aperçu tardivement que cette plante est en réalité extrêmement nuisible et vorace : elle peut croître extrêmement rapidement, jusqu'à trente centimètres par jour. Alors que cette plante a été intégrée pour des vertus décoratives, une toute autre réalité a finalement été constatée, bien plus menaçante. Dans les photographies de Hélène Schmitz, c'est le côté obscur et menaçant de la végétation qui ressort, et non l'idée de paradis perdu, d'une nature innocente telle qu'on peut également la concevoir. Le végétal recouvre et entoure jusqu'à étouffer tout ce qu'il peut rencontrer lors de sa croissance, donnant lieu à des visions de nature prenant totalement possession de l'espace. Ses photographies laissent voir des éléments architecturaux complètement sous l'emprise du kudzu, ne laissant qu'une ruine apparente comme dans *The Garden*. Dans *The cotton mill*, on voit que la végétation commence peu à peu à s'emparer du bâtiment en ruine. Les photographies dans lesquelles on peut encore deviner des constructions humaines laissent suggérer que le végétal va complètement faire disparaître ces dernières, tout comme dans les photographies où seul le kudzu est visible, on ne peut deviner ce qu'il dissimule. Ce végétal envahit jusqu'à prendre possession des constructions humaines comme s'il s'agissait d'une véritable conquête. Les tirages jet d'encre sur papier mat permettent de mettre l'accent sur les reliefs, les contrastes. Seules des ruines entièrement couvertes de kudzu sont alors visibles, telles des sculptures végétales monumentales.

D'autres artistes se sont intéressés à la puissance envahissante du végétal. Simon Starling, réalise en 2000 *Rescued Rhododendrons*. Son travail part d'un fait historique : au XVIII^e siècle, en 1763 précisément, cette plante est importée en Écosse par un botaniste suédois, Claes Alstroemen. Les plants de rhododendrons provenaient d'Espagne. Ces derniers sont devenus extrêmement invasifs, menaçant la flore du pays et l'écosystème, notamment la bruyère et la tourbe. Par mesure écologique, ils doivent être détruits, et Simon Starling décide de les « sauver » et de les ramener sur leur terre d'origine : il entreprend alors un voyage et transporte les plants dans sa voiture jusqu'au sud de l'Espagne. Par la simple traversée d'une frontière, cette plante passe du statut de mauvaise herbe à celui de fleur. L'artiste inverse la trajectoire historique de la plante en la renvoyant à son site d'origine : son travail met en évidence le déplacement des espèces végétales, et questionne les frontières instaurées. Il met en évidence que la mobilité peut créer des déséquilibres, et que le végétal lui-même joue un rôle important. Il documente son voyage par une série de photographies. Pour chacune d'entre elles, il photographie un arrangement soigné de plantes, éclairées par deux gros spots de lumière. Dans le cadre sont également intégrés la voiture ainsi que divers éléments liés au voyage qu'il accomplit. Au centre de la composition sont disposés les différents rhododendrons, sur un drap posé à même le sol. Les photographies font formellement écho à la nature morte et l'arrangement uniforme des différentes images peut symboliser leur capacité à s'adapter à différents milieux.

Dans certaines peintures de Emma Tandy, jeune artiste britannique, nous avons également le sentiment que le végétal se développe et s'adapte à son environnement. Dans *Fountain* qu'elle réalise en 2017, l'artiste nous met face à la représentation d'une fontaine végétale. L'artiste peint une fontaine en état de fonctionnement et dont on peut aisément deviner la forme. Cependant aucune pierre n'est visible, elle est totalement sous l'emprise de la nature. Emma Tandy nous donne à voir la représentation d'un élément urbain devenu élément végétal. Dans *Flower Window* et également dans *Outside the window*, elle opère de la même manière : la toile figure une fenêtre ouverte sur l'extérieur, mais au lieu de pouvoir observer le paysage, nous sommes face à une végétation luxuriante qui obstrue tout horizon. Dans la première toile il s'agit de fleurs colorées aux tons pastel et dans la seconde d'un foisonnement de cactus. Cette vision enlève toute respiration, et donne le sentiment que le végétal envahit l'espace extérieur, qu'il est en train de s'emparer de la fenêtre pour tenter de s'introduire à ce qui semble être un intérieur. Dans ses tableaux, Emma Tandy nous laisse à penser, comme elle le dit lors d'une interview, un « avenir dystopique où un phénomène

étrange fait pousser la végétation avec une ampleur et une vitesse fulgurante⁶¹ ». La puissance envahissante du végétal pourrait prendre de l'ampleur, allant jusqu'à détruire ce que les hommes ont bâti. Ses peintures ouvrent le spectateur vers un imaginaire dans lequel le végétal devient puissant et menaçant, dans lequel il prend « vie ».

*

Le végétal a donc une puissance destructrice ou envahissante puissante, ce qui peut le définir dès lors comme un élément perturbateur. Tout d'abord, dans l'espace urbain, un travail sans relâche a lieu pour que les « mauvaises herbes » n'envahissent pas les constructions. Notre environnement laisse de la place à la nature, mais d'une manière bien particulière : les espèces végétales sont choisies, classifiées et ordonnées selon des critères esthétiques définis par la société. A l'inverse de cette démarche quotidienne, l'artiste Lois Weinberger cherche à faire pousser des plantes sans noblesse particulière : il donne une place dans l'espace urbain à ce que nous considérons comme des plantes « parasites ». Il opère de manière rhizomatique : sa pratique plastique est très diverse, elle conduit volontairement à ne s'adapter à aucun ordre précis, afin de s'opposer à la structure sociale dominante. La hiérarchie attribuée aux végétaux peut permettre de s'interroger sur les diverses formes de hiérarchie qui régissent notre société. Le travail de Weinberger mêle des connaissances biologiques et écologiques à des réflexions politiques et sociologiques. Durant la *Documenta X*, il introduit sur 100 mètres de voies de chemins de fer des plantes rudérales issues du sud de l'Europe, afin de symboliser les processus migratoires actuels. La voie ferrée choisie est une voie abandonnée, un espace peu réinvesti. Au travers du végétal, il symbolise des processus politiques et sociaux. Les plantes qu'il sème ou plante vont se mêler à la végétation locale. Au travers du monde végétal, le phénomène des migrations est représenté de manière métaphorique dans son travail. Lois Weinberger affirme que « le traitement que la société réserve aux plantes est une image-miroir d'elle-même⁶² ». En effet, selon Weinberger, comprendre la nature devrait permettre de comprendre la société. La société actuelle laisse de moins en moins de place à la nature, elle la cadre et l'ordonne à son goût, elle stigmatise certaines espèces au profit d'autres dites plus « nobles ». Dans *Burning and going*, il détruit le bitume présent dans l'espace

61 Emma Tandy, Interview à propos de la 12^e Biennale d'Issy, « Paysages pas si sages », *Point d'Appui*, octobre 2017, p. 14

62 Julie Ackermann, « Le langage occulte des plantes », *Beaux Arts*, <https://www.beauxarts.com/grand-format/le-langage-occulte-des-plantes/> (page consultée le 04/10/2017)

public afin de l'ouvrir et de révéler avec le temps la présence d'une végétation spontanée qui est recouverte par le revêtement des espaces urbains. Cette action d'ouvrir le sol permet la renaissance de la nature et sa croissance, sans qu'elle soit régie par une organisation urbaine, elle valorise les « mauvaises herbes » : la classification des végétaux est utilisée par l'artiste comme métaphore des diverses classifications qui régissent notre société.

Didier Courbot prend le parti de faire pousser des plantes appelées « mauvaises herbes » dans l'espace urbain. Cet artiste s'intéresse aux lieux publics. Dans la série *Needs* qu'il commence en 1999, il aide de manière anonyme à l'entretien de la ville, par exemple en arrosant des plantes. Il cherche à accomplir des petits actes dont l'espace urbain aurait besoin, d'où le choix du titre *Needs*. Ses actions sont simples et discrètes, à la limite du visible. Par exemple, il plante des fleurs à Rome, car dans cette ville, leur fonction n'est pas seulement décorative mais elles sont souvent une manière de rappeler qu'un accident de la route a eu lieu à cet endroit. Il arrose également des plantes sauvages poussant entre deux blocs de bétons. Ainsi, il leur donne une possibilité de survie alors que nous avons tendance à les arracher. Ses *Needs* sont des actions dont l'espace urbain « a besoin », que cela soit à vocation fonctionnelle ou décorative. La formation d'une ville conditionne l'image que nous avons du monde, mais nous créons cependant un rapport intime avec celui-ci. L'espace urbain est arrangé de manière harmonieuse selon des critères rigoureux : certaines espèces sont plébiscitées alors que d'autres sont proscrites. Courbot permet aux plantes rudérales de s'intégrer dans l'espace urbain, il essaye de créer une harmonie entre les deux, montrant qu'une entente est possible entre ces végétaux « parasites » et l'organisation d'une ville.

Ce désir d'intégrer du végétal dans l'espace urbain se retrouve également en littérature. Dans *ruines-de-Rome*, le narrateur crée par Pierre Senges a pour but de détruire la ville par l'invasion des plantes. La végétation envahit peu à peu l'espace, comme une apocalypse végétale. C'est la nature qui prend le dessus sur les traces laissées par l'humanité. Dans ce roman, le végétal est vu comme une véritable arme de destruction, un corps envahissant. Nous avons tendance à oublier que sans un travail quotidien, la nature reprendrait naturellement le dessus : « seul un acharnement de tous les instants empêche la ville de sombrer sous les arbres – et, sinon les arbres, les fougères, les mousses, les pissenlits, l'herbe-aux-gueux et la rue fétide. Seul un aveuglement tout aussi permanent permet d'oublier que, tous les ans, dans nos murs, vingt-sept mille grains de pollen de toutes espèces se déposent

sur un seul centimètre carré⁶³ ». *Ruines-de-Rome* est un véritable précis de subversion végétale. Le narrateur principal est un paysan amateur employé du cadastre, et il essaye donc tout doucement d'influencer cette croissance végétale partout autour de lui : il rêve d'exterminer le monde dans lequel il vit. Il commence par planter des noyaux, semer des graines. Il souhaite semer le chaos végétal discrètement au sein de l'espace urbain. Il préfère aux plantes évanescentes les plantes néfastes, celles considérées comme de la mauvaise herbe. Les agissements du narrateur se font dans la lenteur : le végétal progresse doucement, pousse avec discrétion, c'est une évolution mesurée mais qui ne cesse jamais. Cependant, il n'essaye pas pour autant de tout contrôler, une place est laissée à l'imprévu, au hasard : le cheminement de chaque graine n'est pas anticipé. Le titre *ruines-de-Rome* provient du nom donné à une petite plante vivace appelée également cymbalaire des murs. Elle se trouve aisément entre les pierres de murailles et se reconnaît par ses feuilles arrondies et ses petites fleurs violettes au cœur jaune. On la retrouve souvent dans des villes étant donné qu'elle apprécie surtout les murs et les roches. Pierre Senges choisit donc une plante rampante plutôt délicate et discrète, mais qui se répand facilement au sein des villes. Le titre du roman renvoie également à un imaginaire pictural et poétique : celui de l'amour de l'antique. De nombreux poètes ont développé un imaginaire autour de cette fascination envers les ruines de Rome. Joachim Du Bellay écrit un recueil en 1558 intitulé *Les Antiquités de Rome* : la découverte des ruines opère chez lui une méditation sur le déclin ainsi qu'une forme de nostalgie. Nous pouvons également citer Alphonse de Lamartine⁶⁴ et François-René de Chateaubriand⁶⁵, qui célèbrent la beauté de ruines de Rome et de sa nature environnante, méditant sur la déchéance de la grandeur de cette ville. Pierre Senges prend le parti de choisir pour titre un nom de plante faisant également référence à la nostalgie d'un passé, au déclin d'une forme de civilisation. Dans son roman, le végétal est le sujet de l'oeuvre, il ne s'agit pas d'un simple décor. Le végétal est actif, il est un personnage à part entière du récit ; il a pour

63 Pierre Senges, *ruines-de-Rome*, Paris, Verticales, 2002, p. 75-76

64 Par exemple, Alphonse de Lamartine dépeint son goût des ruines de Rome dans le poème *Le Léopard* ou encore *La liberté, ou une nuit à Rome*.

65 « [...] c'était un de ces jours d'octobre, tels qu'on n'en voit qu'à Rome. [...] Elle leva les yeux ; elle les promena lentement sur ces portiques morts eux-mêmes depuis tant d'années, et qui avaient vu tant mourir ; les ruines étaient décorées de ronces et d'ancolies safranées par l'automne, et noyées dans la lumière. La femme expirante abaissa ensuite, de gradins en gradins jusqu'à l'arène, ses regards qui quittaient le soleil ; elle les arrêta sur la croix de l'autel, et me dit : " Allons ; j'ai froid. " Je la reconduisis chez elle ; elle se coucha et ne se releva plus » François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Paul Clément, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, livre XV, chapitre 4, t. I, p. 871-872.

fonction d'éroder et de détruire l'ordre humain, le monument, il envahit littéralement le construit, en prend possession afin de se propager. La manière dont le narrateur agit pour changer le cours des choses est fascinante et rompt avec la vision classique d'une révolution : le narrateur agit en solitaire, de manière intuitive, sans se fier à quelque chose de conforme. Même si il ne cherche pas à décider de ce qu'il adviendra, il observe des modifications : « la chaussée soulevée à la périphérie des platanes, des murs ébranlés par le sceau-de-Salomon, des guérites envahies de fumeterre, des rues livrées à l'épilobe⁶⁶ ». Pierre Senges ne permet pas au lecteur de considérer les actions du jardinier comme criminelles, bien au contraire. Le cataclysme qu'il opère semble plus ressembler à un paradis. Le roman est agencé comme un inventaire, il est séparé par des « chapitres » très courts qui portent le nom d'une plante : [trèfle étouffé, vieux-garçon], [pavot douteux], [ruban d'eau], astragale hérissée de piquants]. Le récit n'est pas chronologique et ne s'apparente pas à un roman sous une forme « classique ». L'auteur attribue un rôle particulier aux mots, à l'écriture : la puissance évocatrice des noms de plantes développe chez le lecteur le fantasme d'une végétation presque magique, et provoque l'excitation de cette folie réintroduite dans le quotidien à l'origine plutôt banal du narrateur. L'auteur tente de rendre aussi folle et diversifiée sa langue que peut l'être l'emprise végétale du narrateur.

*

La prolifération végétale en tant qu'élément perturbateur, destructeur et donc surtout invasif peut être interprétée comme étant l'expression des inquiétudes d'une époque. Max Ernst réalise une série de peintures intitulée « *villes* » dans les années 1930-1935. Il est un membre du surréalisme, mouvement qui émerge dans le même temps que de grandes idéologies bouleversant l'Europe. Ses toiles peuvent être mises en relation avec l'époque d'entre-deux-guerres durant laquelle il les réalise. L'artiste compare les villes à des jungles : en leur sein des pièges se dissimulent. Tout comme les végétaux, les espaces urbains recèlent pour lui des dangers, ils sont périlleux. Dans *La ville entière* datant de 1935-36 on voit au premier plan une végétation luxuriante. Elle se trouve au-devant d'une ville construite de manière très géométrique. L'espace accordé au végétal ne vient pas déborder sur l'espace accordé à la ville : il y a une nette séparation entre ce qui se rapporte au construit et ce qui se rapporte à la nature. En relation avec le contexte politique et social de l'époque, on pourrait

66 Pierre Senges, *ruines-de-Rome*, *Op cit.*, p. 75

voir dans la végétation une forme de menace pesant sur la ville. En effet, le végétal représenté au premier plan semble vouloir envahir la ville. Les plantes sont étrangères à cette dernière, aucune n'est dans l'espace urbain mais elles semblent tenter d'entrer au travers des « murailles ». On peut voir au travers de ses peintures la « révélation d'un monde cacophonique devenu irréel⁶⁷ ». De plus, certaines branches peuvent faire penser à de longues mains crochues et tortueuses tentant de s'agripper à la pierre. Ernst a représenté les plantes dans des couleurs sombres et inquiétantes, accentuées par le clair de lune. Nous pouvons projeter sur ces végétaux la représentation des différentes menaces et dangers de l'époque, notamment la montée des extrémismes et des tensions précédant la seconde guerre mondiale.

Dans les peintures de Peter Doig dans lesquelles on peut apercevoir les architectures du Corbusier, on peut songer à l'action du végétal sur la construction humaine. Dans *Cabin Essence*, le bâtiment est identifiable, mais il semble envahi par une végétation inquiétante : la toile est en effet composée d'une représentation d'un immeuble du Corbusier en arrière-plan, et de troncs d'arbres verticaux au premier plan qui masquent sa visibilité. La végétation prend le pas sur la présence humaine, elle fait obstacle à l'espace du construit. La frontalité induite par la verticalité des végétaux bloque l'accès au bâtiment. Le Corbusier pensait ses constructions comme des bâtiments collectifs dans lesquels tous les équipements nécessaires à la vie étaient disponibles, répondant ainsi aux demandes de reconstruction de l'après-guerre. Il avait également des convictions humanistes, pensant que nature et culture devaient fusionner. La peinture de Peter Doig ne laisserait-elle pas penser que les principes de l'architecte sont en train de se transformer petit à petit en ruines, laissant place à une nouvelle façon de penser, représentée ici par une végétation débordante et accaparante ? « Le Corbusier voulait que l'unité soit entourée de verdure, symbole de la rencontre idéale entre nature et culture. *A contrario*, dans les tableaux de Doig, abandon et appréhension dominent ; la forêt est obscure et envahissante, et le bâtiment, aperçu à travers les branches, ressemble à une vaste ruine. La nature bucolique et le rêve utopique du modernisme laissent la place à une laide et triste décrépitude⁶⁸. » En effet, pour Le Corbusier, il était important de réussir à créer une harmonie entre l'homme et son milieu, l'architecture devait être intégrée au sein de la végétation : « Les grands blocs des immeubles sont posés dans la ville. Qu'importe ! Ils

67 Werner Spies, *Max Ernst : vie et œuvre*, Paris, centre Pompidou, 2007, p. 28

68 Adrian Searle, *Peter Doig*, Paris, Phaidon, 2007, p.83

sont derrière la dentelle d'arbres⁶⁹ ». Il considère la nature comme la base de tout aménagement. Peter Doig, quant à lui, semble voir les choses autrement : dans sa toile, le bâtiment du célèbre architecte est certes « entourée de verdure », mais le rêve d'une harmonie a disparu pour laisser place à un futur végétal obscur, envahissant. Aujourd'hui, nous avons tendance à penser que c'est l'homme qui détruit la nature plutôt que l'inverse. Mais n'existerait-il pas une génération de plantes susceptibles de résister à ces agressions humaines, qui se serait renforcée afin de pouvoir prendre le dessus ?

En effet il existe de nombreux exemples de plantes qui détruisent les fondations, les êtres vivants, et qui adoptent des stratégies de dispersion remarquables comme si elles désiraient conquérir le monde. Les plantes ont une capacité d'adaptation plus importante que le reste du vivant, elles développent donc des stratégies de survie et de prolifération aux modifications climatiques et environnementales. De nombreuses plantes ont été introduites par des jardiniers pour des raisons ornementales – comme ce fut le cas du kudzu – alors qu'elles sont nocives pour l'environnement dans lequel elles ont été placées. C'est donc la plupart du temps en réaction aux modifications humaines que le végétal se renforce et réagit : Guillaume Fried explique d'ailleurs que les plantes envahissantes prolifèrent dans des milieux au départ perturbés par les activités humaines. Par exemple, on peut penser à la berce du Caucase qui, découverte à la fin du XIX^e, a été insérée dans les jardins botaniques et s'est ensuite propagée un peu partout, allant jusqu'à menacer aujourd'hui d'autres espèces. Elle est également dangereuse pour l'homme, pouvant provoquer de graves brûlures. Une des plantes les plus envahissantes en Europe aujourd'hui est la renouée du Japon, importée par un botaniste hollandais au début du XIX^e. Ce végétal peut contenir des métaux lourds, et son réseau de rhizomes est extrêmement profond.

Cette invasion végétale est à l'origine d'un imaginaire littéraire considérable. De nombreux romans apparaissent depuis les années 50, mettant en scène des végétaux agressifs à l'esprit de vengeance et cherchant à détruire les collectivités humaines. Dans *Le jour des Triffides*, publié en 1951 par John Wyndham, des plantes destructrices dotées d'une intelligence ont pour volonté d'exterminer l'humanité. Les végétaux sont des conquérants, des prédateurs dénués de sentiments. Le roman de science-fiction *Encore un peu de verdure* de

69 Le Corbusier, cité par Véronique Girard et Agnès Hourcade, *Rencontres avec Le Corbusier*, Liège, Pierre Mardaga, 1987, p. 140

Ward Moore, publié quelques années auparavant, en 1947, renvoie au même imaginaire végétal. Il est question d'une personne testant un produit chimique sur de l'herbe. Contre toute attente, la végétation se met à pousser à une vitesse extrêmement rapide, jusqu'à envahir l'espace urbain. L'herbe est dès lors incontrôlable et prend possession de la ville puis de toute la contrée. Il s'agit d'une représentation d'une végétation qui engloutit le monde et qui surpasse l'homme. Contrairement au roman précédent, ici c'est l'homme qui a activé ce processus, et le végétal a réagi en conséquence. Dans *Le monde vert*, publié en 1962 par Brian Aldiss, la terre est devenue une sorte de serre végétale entièrement contrôlée et dominée par les plantes. Elles ont l'emprise sur les hommes et sur les êtres vivants, se développant de manière rapide et dangereuse : l'auteur décrit une « post-humanité dont l'environnement et le corps avaient été reconquis par les végétaux⁷⁰ ». La science-fiction est un genre littéraire qui permet de questionner l'évolution de nos sociétés en les projetant dans un futur hypothétique. Dans ces différents exemples, la menace végétale semble susceptible de mettre en danger l'intégrité de l'humanité. Cet imaginaire se réfère à la menace d'écosystèmes étrangers. Dans un monde où de nombreux problèmes écologiques se succèdent, où l'homme cherche à discipliner la nature, à l'ordonner, à l'agencer en tant que pur élément décoratif, cette littérature de science-fiction questionne la place et le rôle du végétal afin de ne pas laisser place à toute forme d'apocalypse.

70 Thierry Jandrok, *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, *Op cit.*, p. 248

Partie 2 : Effets visuels

Frontalité

Le végétal a été perçu comme un milieu perturbant, hostile, désorientant les héros des fictions littéraires ou cinématographiques et permettant de traduire les tensions de différentes situations. Cette conception du végétal peut également se manifester dans des œuvres picturales ou photographiques : on laisse de côté la représentation du végétal dans le récit afin de s'attacher aux productions visuelles, aux moyens plastiques et formels mis en œuvre, et à ce qu'ils traduisent de la relation au végétal.

Le paysage désigne un espace limité et existe grâce au regard de l'homme. En peinture il prend un sens bien précis : une peinture de paysage, c'est un tableau « où la nature tient le premier rôle et où les figures d'hommes ou d'animaux ne sont que des accessoires⁷¹ ». Le paysage suppose la représentation d'un espace profond, d'une étendue où se combinent ciel, terre et présence humaine réelle ou par le biais de constructions, et « il ne se limite pas à une présentation isolée de ces différents éléments⁷² ». Le végétal est un des éléments permettant de constituer un paysage. Pourtant, de nombreux artistes en détournent les codes pour permettre de percevoir des espaces ne laissant place à aucun effet de profondeur. Ces « paysages » paradoxaux mettent en évidence une végétation représentée de manière extrêmement frontale allant à l'encontre de l'idée d'horizon et d'espace. Par le biais d'éléments habituellement constitutifs du paysage, il est possible de mettre à mal les particularités propres à ce genre pictural. Par quels moyens formels les artistes réussissent-ils à s'emparer du végétal et à s'éloigner de l'idée traditionnelle de paysage afin de mettre en évidence une autre façon de représenter la nature ?

*

71 Philippe Leveau, « PAYSAGE, HISTOIRE DU », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-du-paysage/> (page consultée le 17 janvier 2018)

72 Eugenio Battisti, « PAYSAGE, peinture », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/paysage-peinture/> (page consultée le 17 janvier 2018)

En premier lieu, les artistes opposent à la profondeur – caractéristique essentielle à la « bonne » représentation d'un paysage – un effet de surface et de planéité. Cette frontalité rendue effective par la planéité est un moyen pour les artistes d'aller à l'encontre de l'espace profond : il s'agit d'un trait caractérisant la peinture dite « moderne ».

Au début de XX^e siècle, les recherches picturales évoluent afin de mettre en évidence la planéité du tableau et c'est surtout le critique Clement Greenberg qui théorise cette vision moderniste de la peinture. Son écrit « Modernist Painting » paraît en 1960 pour la première fois en tant que pamphlet et également sur les ondes radios. Il est ensuite imprimé dans *Art and Literature* en 1965. Dans sa vision du modernisme, le critique Greenberg déploie une « esthétique de la pure visualité⁷³ », portant toute l'attention sur la « dimension formelle des œuvres⁷⁴ ». Le tableau en tant qu'objet, support, prime sur ce qui est peint : l'espace bidimensionnel de la toile s'affirme, allant à l'encontre des recherches de profondeur. Il explique notamment que chez les Maîtres Anciens, ce qui est peint est remarquable en premier lieu, prenant le dessus sur le tableau en lui-même, alors que chez les peintres modernes, c'est l'inverse qui se produit : « on voit un tableau moderniste d'abord comme un tableau⁷⁵ ». Les Maîtres Anciens créent l'illusion la plus vraisemblable d'un espace tridimensionnel sur un support plan, alors que les modernes inversent cette tendance : « La planéité de leurs tableaux frappe l'observateur avant, et non plus après, la découverte du contenu de cette planéité⁷⁶ ». Selon Greenberg, afin de rendre chaque art plus « solide », il est nécessaire de déterminer ce qui lui est propre et « il apparut rapidement que le domaine de compétences unique, propre à chaque art, coïncidait avec tout ce qui était unique dans la nature de son médium⁷⁷ ». En peinture, c'est la planéité. La forme rectangulaire du support et la surface plane étant des caractéristiques propres au médium pictural deviennent l'objet de la peinture et sont mises en évidence avec cette recherche de planéité. Pour Greenberg, le peintre moderne adapte sa peinture à la forme rectangulaire de la toile : celle-ci prévaut face à ce qui est peint et représenté. « Mais la réalisation de tableaux signifie, entre autres choses,

73 Patrick de Haas, « ART ET CULTURE, Clement Greenberg », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/art-et-culture-clement-greenberg/> (page consultée le 03 février 2018)

74 *Ibid.*

75 Clement Greenberg, « La peinture moderniste », *Appareil*, <http://journals.openedition.org/appareil/2302> (page consultée le 03 février 2018)

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

l'assemblage ou le choix délibérés d'une surface plane, ainsi qu'un acte délibéré pour la circonscrire et la limiter⁷⁸. » Greenberg prend pour exemples des peintures abstraites afin de mettre en évidence cette planéité du support, mais les propos qu'il destine à une certaine abstraction peuvent conduire à regarder sous un certain angle des œuvres figuratives, notamment des œuvres prenant pour objet de représentation le végétal. Au travers des recherches picturales liées au XX^e siècle, nous pouvons nous demander comment cet effet de surface est produit et par quels biais. Avec quels effets plastiques les artistes mettent-ils visuellement en évidence la frontalité et la planéité de la peinture ?

En 1905, Gustav Klimt peint *Rosiers sous les arbres*, recouvrant sa toile de traits de pinceaux, par touches fragmentées. Les touches de couleur donnent à la peinture une impression d'abstraction : seuls la présence des troncs et les choix d'association des couleurs permettent d'identifier la nature représentée. La planéité découle de la manière dont les motifs picturaux occupent la surface de la toile. Cette planéité ne concerne pas tout le tableau mais uniquement la partie supérieure qui est un espace plan, comme une sorte de « all-over ». La partie inférieure, quant à elle, donne une légère sensation de profondeur. Klimt peint ces nombreux paysages dans le même temps que la fondation de la Sécession : ses peintures sont un moyen de lutter contre le conservatisme. La Sécession viennoise est un courant autrichien de l'art nouveau qui s'est développé au début du XX^e siècle afin de s'affranchir de l'art académique et de créer un art total. Ce mouvement permet de passer de manière radicale de l'académisme à la modernité. Parmi les différentes caractéristiques graphiques de ce style, on retrouve notamment la représentation de formes organiques et de végétations, mais surtout l'absence de profondeur. Celle-ci crée une frontalité visuelle et souligne la planéité du support telle que l'a définie Greenberg et fait de cette peinture une peinture « moderne ». Il est possible de mettre en évidence la planéité du support par l'accumulation, la répétition. Le fait même de répéter des motifs végétaux identiques permet d'évoquer l'ornemental, la tapisserie, et rapporte la peinture à sa surface. Dans *Sous-bois Buchenwald*, Klimt représente un sol à caractère ornemental : il est rempli de feuilles d'automne dont les couleurs contrastent avec les troncs blancs des bouleaux. La stylisation et l'insertion d'éléments décoratifs est une caractéristique majeure de la sécession viennoise qui permet aux arts décoratifs de s'épanouir. De plus, les troncs des bouleaux structurent l'espace de la toile, et leur verticalité nous

78 *Ibid.*

ramène à la forme rectangulaire du support lui-même. Le choix d'un cadrage rapproché permet de donner le sentiment au spectateur d'être au plus près du motif. Clement Greenberg affirme que l'ornemental est souvent détourné dans la peinture moderne : « Si l'on admet que la décoration est le spectre qui hante la peinture moderniste, on peut dire que cette dernière a notamment pour mission formelle de trouver les moyens de retourner le décoratif contre lui-même.⁷⁹ ». Dans ses propos, Greenberg met en évidence que l'usage du décoratif dans la peinture moderne crée une tension entre l'utilisation de moyens décoratifs à des fins non décoratives. Par exemple, chez Klimt on peut observer un « effet » décoratif délibéré et revendiqué, mais son travail ne le recherche pas comme finalité : la peinture moderne détourne son usage. Ce parti pris se traduit chez l'artiste de différentes manières : soit par la disposition structurée d'éléments, c'est-à-dire une sorte de grille géométrique qui constitue l'ordre de ce décoratif comme dans *Sous-bois Buchenwald*, soit par un principe plus chaotique qui consiste à saturer la surface avec des formes de même type, mais sans toutefois avoir recours à cet ordre géométrique sous-jacent. La saturation observable dans ses peintures est une manière de « jouer » et de « déjouer » le décoratif. Dans *Rosiers sous les arbres*, on peut observer que le tableau est saturé par le biais d'un principe de remplissage par « touches ». Les différents éléments végétaux se devinent grâce au choix des couleurs, mais la densité végétale est une succession d'éléments ajoutés les uns par-dessus les autres. Les feuilles et les fleurs sont dispersées sur la toile par ajout, sans ordonnance particulière : c'est une addition de touches de peinture. La saturation de l'espace donne une sensation de planéité, accentuée par cet effet de trop-plein, de foisonnement étouffant.

Cette utilisation du décoratif à d'autres fins se retrouve également dans *Joyeux Farceurs* du Douanier Rousseau, réalisée en 1906. Ici, la végétation exotique est figée, immobile, presque comme un décor, une mise en scène. Les végétaux sont agencés de manière symétrique, ce qui enlève l'impression de profondeur, donne également un aspect ornemental au tableau : ces éléments font tendre le tableau vers une sensation de planéité. Le Douanier Rousseau compose une flore exotique, invitant au voyage, assemblée sur la toile comme un collage. Qu'est-ce qui produit cet effet de collage ? Cela tient semble-t-il à la

79 Clement Greenberg, *Art et culture, Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 223

manière dont la végétation est représentée, c'est-à-dire un ensemble d'unités, de feuilles soigneusement circonscrites, planes, placées les unes sur les autres, générant un espace feuilleté, stratifié, plutôt qu'un milieu dans lequel on pourrait pénétrer. On a l'impression que l'oeuvre est régie par une structure symétrique sous-jacente.

Tout comme le Douanier Rousseau, Emma Tandy prend le part pris d'un exotisme par la plante choisie, mais contrairement à lui, elle n'emploie qu'une seule espèce végétale : le cactus. Dans ses toiles, soit le végétal sature totalement l'espace, soit il tente de s'échapper du cadre, débordant de vitalité et de croissance. La saturation transmet une tension plus ou moins forte entre les parties et le tout. Dans *Cactus Jungle*, l'espace de la toile est entièrement recouvert de cactus d'une même couleur verte. Les cactus semblent à première vue tous plus ou moins identiques. Il n'y a rien d'autre à voir qu'un foisonnement de cactus qui sont ajoutés les uns par dessus les autres. La répétition du même végétal sur toute la surface de la toile donne un effet de collage. Emma Tandy ne fait qu'ajouter des cactus par-dessus d'autres cactus, il n'y a pas de structure géométrique particulière mais uniquement la répétition d'un même motif jusqu'à saturation de l'espace. *Cactus Jungle* donne l'effet d'un « mur » à la fois drôle et inquiétant.

*

L'impression de frontalité que l'on observe dans de nombreuses oeuvres représentant des végétaux est créée par divers procédés plastiques tel l'utilisation décoratif ou le travail de saturation. On peut également remarquer l'instauration d'une structure ordonnée par le biais d'éléments verticaux, comme dans *Sous-bois Buchenwald* de Klimt, avec les troncs d'arbres traversant verticalement la toile. Dans les années 1930, Max Ernst réalise une série de peintures intitulée « Forêts » qu'il entreprend après avoir découvert la technique du frottage qui consiste à superposer préalablement différentes couches de peinture, puis à racler chacune d'entre elles afin de révéler les couleurs et textures, jusqu'à atteindre parfois les veines du bois. C'est grâce à l'expérimentation de techniques nouvelles comme celle-ci que la surface du tableau est révélée. La planéité est la manifestation d'un travail en surface par raclage. Cette série représente systématiquement au premier plan une forêt souvent dense et condensée, composée de troncs d'arbres très droits, mais non parallèles entre eux. Les tracés traversant l'espace de la toile déjouent les effets de profondeur, offrant une relation forte avec la verticalité de la toile – selon Greenberg, le peintre moderne produit son oeuvre en tenant

compte en premier lieu de la forme rectangulaire propre au médium – mais ils suggèrent également une relation avec la verticalité du spectateur qui se tient debout face à elle. A l'arrière plan de ces « forêts », on peut observer un ciel nocturne, et une grande lune représentée par un anneau ou un cercle, en partie cachée par la végétation. L'amas de troncs au premier plan crée une barrière visuelle.

Le travail de Kirsten Everberg donnant également cette impression de frontalité grâce à la verticalité de troncs d'arbres, est une série de peintures inspirée de *L'Enfance d'Ivan* de Andreï Tarkovski. Dans la série *Dnieper River*, de longs troncs fins et noirs donnent une dynamique à la composition de la peinture. Ces troncs sont représentés par de simples bandes sombres traversant la toile verticalement. Ils dialoguent avec la forme de la toile, rectangulaire. Dans *White Birch Grove, North (After Tarkovski)*, ces troncs saturent l'espace. Kirsten Everberg s'intéresse particulièrement à cette scène de nature dans le film, car elle supprime toute idée d'horizon. Dans certaines œuvres, on peut également observer des tracés horizontaux nous mettant face à une véritable grille. La grille en tant que composante majeure de la toile ramène à la surface de celle-ci, à la planéité inhérente à la peinture. L'élément végétal semble dès lors soumis à cet ordre géométrique faisant écho aux limites verticales et horizontales du tableau. En effet, la forme culturelle et conventionnelle d'un tableau est le format rectangulaire : « la grille se réalise en peinture ; elle traduit un intérêt accru de la part du peintre pour le plan de son œuvre en cours de travail ; elle produit une structure correspondant à celle de l'objet tableau⁸⁰ ».

En 1979, Rosalind Krauss publie dans la revue *October* (n°9) un texte fondateur intitulé « Grilles », que l'on peut aujourd'hui retrouver dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Elle nous dit que dans le domaine des arts visuels, la grille est considérée comme « l'emblème de l'ambition moderniste⁸¹ » : elle aurait rendu possible la naissance de l'abstraction et se déploie tout d'abord dans la peinture cubiste. La grille apparaissait déjà aux XV^e et XVI^e siècles avec les recherches sur la perspective qui était considérée comme « la science du réel et non le moyen de s'en abstraire⁸² » : la relation à la

80 François Bouchon, *Grille et complexité : Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2011, p. 49

81 Rosalind Krauss, « Grilles », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 93

82 *Ibid.*, p. 94

grille était donc totalement différente. Par exemple, Leon Battista Alberti en parle dans le célèbre traité *De Pictura*, conseillant « l'utilisation d'un voile quadrillé, autrement dit d'une grille textile placée devant le sujet à peindre [...]. À travers la mémoire de ce tissu quadrillé employé pour le transfert, la grille peut être pensée comme le cadre d'une possible présence⁸³ ». L'utilisation de la grille à partir du quattrocento permettait surtout de projeter un espace sur une surface ; à l'inverse, la grille moderniste dont parle Rosalind Krauss projette « la surface de la peinture elle-même⁸⁴ », elle crée une barrière avec la littérature, le discours et ainsi, elle cloître les arts visuels dans une pure visualité. En effet, Krauss affirme que la grille moderniste, de par sa structure, renvoie à la planéité du tableau : « Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art : bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel. C'est ce à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature. Par la planéité qui résulte de ses coordonnées, la grille permet de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface⁸⁵. » Cette affirmation d'une planéité par le biais de la structure de la grille nous permet de regarder sous un certain angle des œuvres prenant pour objet de représentation le végétal.

Dans *Cabin Essence* de Peter Doig, ce sont les troncs des arbres qui créent une forte verticalité au premier plan alors que l'horizontalité est quant à elle perceptible par le bâtiment du Corbusier que l'on peut observer en arrière-plan, extrêmement géométrique. L'effet visuel est bien différent dans *Concrete Cabin* réalisé en 1991 : l'orthogonalité est perçue par le biais non d'une architecture mais par celles des végétaux. En effet, le bâtiment est peu visible. Il est masqué tout d'abord par des troncs verticaux assez imposants, mais aussi par des tâches végétales horizontales au premier plan qui ramènent le regard à la surface de la toile. Une grille discrète est ainsi mise en place. La grille s'oppose au réel : sa structure et son maillage permettent de déployer une surface en deux dimensions uniquement. Le fait de soumettre le végétal à la structure de la grille a pour fonction de rendre les éléments végétaux beaucoup

83 Lucile Encrevé, « Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? », *Perspective*, <http://journals.openedition.org/perspective/6440> (page consultée le 01 février 2018)

84 Rosalind Krauss, « Grilles », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *Op cit.*, p. 94

85 *Ibid.*

plus artificiels et de les éloigner de la réalité et de l'expérience de la nature : « Il faut insister fortement sur le rôle principal que joue la grille en peinture : celui d'attirer l'attention – avec plus ou moins de vigueur – sur le fait que l'on se trouve devant un objet artificiel, ayant ses caractéristiques propres qui le mettent à part du monde des objets⁸⁶. »

Dans d'autres œuvres, la structure de la grille laisse place à une structure plus complexe, difficilement identifiable : il s'agit d'un mélange d'éléments qui s'entrecroisent, formant ainsi un mur végétal à la surface de la toile. Dans *Joie de Vivre* et *Jardin peuplé de chimères* réalisées par Max Ernst en 1936, la structure de la grille laisse place à un entremêlement végétal qui affirme la frontalité de la peinture : végétaux et créatures fantastiques sont achevées. On a la sensation de peu de profondeur et d'une grande proximité avec cette sorte de mur végétal impénétrable : il n'y a pas de sol ou de premier plan. Ce « mur » est composé d'entrelacs complexes, comme si ces diverses formes s'enlaçaient, comme si elles cherchaient à affleurer à la surface du tableau.

*

On peut dès lors se demander quels sont les effets produits par la frontalité. Le végétal apparaît comme un mur. Le milieu est dense et met le spectateur face à la représentation d'une nature impénétrable. Dans ces représentations du végétal, on ne se retrouve pas face à une nature que l'on peut embrasser du regard ou dans laquelle on peut plonger, mais il s'agit d'un monde duquel on est totalement exclu : un monde foisonnant et autarcique.

Les photographies de « cyprès » réalisées par Jean-Marc Bustamante mettent le spectateur face à des arbres masquant totalement ce qui peut être présent derrière. Le regard est noyé dans la verdure des branchages. La caractéristique principale du cyprès est sa raideur, sa verticalité et cela « contribue assurément à qualifier l'espace environnant et à entretenir une sorte d'échange avec nos corps debout, confrontés à ces images⁸⁷ ». La verticalité des arbres fait écho à notre propre verticalité, les cyprès ont des « qualités presque corporelles⁸⁸ » et la grande dimension des photographies accentue cette frontalité : « La

86 François Bouchon, *Grille et complexité : Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art*, *Op cit.*, p. 106

87 Jacinto Lageira, *Jean-Marc Bustamante : Crystallisations*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 61

88 *Ibid.*

nature fait obstacle visuellement. De véritables rideaux d'arbres semblent avoir été tirés sur les lieux de vie humains, comme si les cyprès, venant remplir le premier plan, nous cachaient maintenant les maisons et les immeubles, et devenaient le lieu, l'espace du regard et du corps⁸⁹. »

Ces différentes représentations du végétal mettent en évidence une nature allant à l'encontre des éléments constituant habituellement le paysage : il n'y a plus d'horizon ni d'espace mais un effet de surface et de planéité. Cet « effet » de modernisme est assez intrigant dans le contexte d'une représentation de végétal : il met en évidence un rapport modifié avec la nature. Ces « murs » végétaux montrent un milieu dense et mettent le spectateur face à une nature dans laquelle le regard ne peut pas pénétrer. La frontalité crée un monde autarcique : elle met en évidence une distance entre l'homme et la nature. La végétation fait barrière avec l'homme, elle l'exclut. On peut en déduire une perte de communion ou d'harmonie entre l'homme et la nature, remplacée par ce « mur » qui les sépare.

89 *Ibid.*

Assemblage et montage

« Le fait de joindre des parties issues de sources différentes – que nous avons nommé montage – est donc depuis longtemps inscrit dans la tradition de la création artistique, mais sous condition de son effacement⁹⁰. » Le peintre grec Zeuxis, afin de représenter Hélène, avait fait appel aux cinq vierges les plus belles de la ville « afin de reporter en son tableau le plus bel aspect de chacune⁹¹ ». Le montage permet de créer une nouvelle réalité à partir de différentes réalités, afin de permettre à l'artiste d'atteindre une représentation précise et choisie. Dans les représentations picturales de paysages, il ne s'agissait pas uniquement de copier des sites sur nature : les paysages étaient des « compositions agencées suivant le goût de l'artiste et parfois peuplées de monuments en ruines, de statues, de vases⁹² ». Bien que perceptible comme une nature que l'homme pouvait côtoyer au quotidien, le paysage peint était artificiel, créé et aménagé selon le bon vouloir de l'artiste et non selon une expérience visuelle réelle, si on exclut les paysages sur le motif tels que les peintres ont cherché à produire au début du XIX^e siècle. Il y avait un véritable travail d'agencement, d'assemblage et dans de nombreuses œuvres, la représentation de la nature mettait en relation des éléments composites divers, des végétaux qui ne cohabitent pas dans la réalité. Depuis des siècles, les représentations picturales du végétal sont paysagées, c'est-à-dire aménagées « de façon à évoquer ou reconstituer un paysage naturel⁹³ ». Mais un soin minutieux a été apporté à cacher les jointures, les liaisons, afin de masquer le montage effectué au préalable.

90 Sylvie Coëllier, « Du collage au mixage » dans *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2008, p. 209-210

91 Erwin Panofsky, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henry Joly, Paris, Gallimard, 1989, p. 31

92 Jules Adeline, *Lexique des termes d'art*, 1884, cité par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/paysage> (page consultée le 8 février 2018)

93 Définition du « Paysage » issue du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/paysage> (page consultée le 8 février 2018)

Le travail d'agencement questionne la réalité et le visible : quelle nature peut-il permettre de donner à voir ? De nombreuses représentations de nature sont le produit d'assemblages, se référant à plusieurs réels existants et non un seul. Mais certaines œuvres ont la particularité de laisser voir l'opération de mise en contact des éléments initialement séparés au lieu de la masquer. Par quels moyens certains artistes produisent-ils ces unités composites ? Qu'entreprennent-ils d'associer ? Comment produisent-ils ces « morceaux » ? Quels effets visuels en résultent ?

*

Le collage qui au départ était une ancienne technique artisanale est considéré comme un art représentatif du XX^e siècle et séduit notamment l'avant-garde des années 1920. Le collage engendre une transposition et se passe en deux temps : le prélèvement des éléments et leur assemblage. Il est possible d'établir un lien entre le collage et l'arrivée de la photographie qui permet l'utilisation d'images et leur appropriation. La photographie et l'image imprimée apportent un renouveau à la pratique de l'assemblage. Ces apports se manifestent dans des représentations de la nature et du végétal où les artistes prennent le parti de faire voir avec plus ou moins d'insistance les opérations de fragmentation et de raccord qui fondent les espaces végétaux qu'ils mettent en place, plutôt que de chercher à donner la sensation d'un espace unique, cohérent, à partir d'éléments séparés, comme c'était le cas auparavant. Ce parti pris est effectif soit par l'usage d'images photographiques assemblées, soit par des œuvres qui, malgré leur unité matérielle, portent les marques de l'assemblage.

Par le biais du collage, d'assemblages d'images imprimées, Peter Hutchinson crée une végétation qui lui est propre. Botaniste de formation, il réalise des collages en utilisant des photographies prises dans son jardin ou qu'il collecte. Il évoque des paysages, crée des assemblages à partir de photographies diverses afin d'établir sa propre réalité, une nature imaginaire. Chaque image photographique qu'il utilise est au départ l'élément d'un paysage : l'opération de cadrage inévitable impose une coupure entre la totalité et ce qui est visible sur la photographie qui en découle. Chaque cliché, chaque prise de vue est une manière de découper au sein d'un continuum une de ses parties, de l'extraire de cette totalité, et représente une plante, un massif floral, un bosquet. L'artiste joue sur les changements d'échelle et l'assemblage entre les différentes images met en forme de nouvelles relations, une nouvelle réalité. Dans ces photomontages, nous percevons d'abord une apparente unité : nous

avons la sensation qu'il s'agit d'un paysage, que nous regardons un espace unique. C'est la présence d'un sol et d'un ciel qui donnent le sentiment d'être face à un paysage. Mais on se rend rapidement compte que des éléments ne coïncident pas. Certaines unités florales ne s'accordent pas avec leur voisine, et certains rapports d'échelles ne concordent pas.

Dans *Looking from my Garden to Giverny and on to the French Alps*, Hutchinson a récolté et agencé de nombreuses photographies de fleurs et bosquets qui, mises côte à côte, semblent former un paysage de montagne grâce à la fine bande de ciel bleu rendant visible des sommets enneigés. Le reste de la composition est très dense et saturé mais nous avons le sentiment d'une unité dans la composition, d'un paysage qui semble réellement exister. Le titre indique que l'artiste combine un ensemble de photographies venant de lieux différents : son jardin et les Alpes. Il met en forme par le biais du collage et du montage une nature inexistante, il relie deux « mondes », deux types de natures distinctes. Sur la moitié supérieure de l'oeuvre, on observe un effet de symétrie : cela met en évidence l'artificialité de la composition, du paysage. Hutchinson opère de la même manière dans *Berlin-Aruba*. Composé de photographies de diverses cactées, on retrouve également certaines images plusieurs fois. Par le biais de pastel et craie, l'artiste permet aux photographies d'être plus facilement greffées les unes aux autres afin de créer une unité d'ensemble. Par le biais du collage et de l'assemblage, Hutchinson nous montre une nature factice, artificielle.

Chez Gérard Titus-Carmel, on retrouve cette unité et cette discontinuité de manière totalement différente. *La Grande Feuillée* est une toile composée de treize éléments séparés, mis en évidence par des limites noires très marquées, mais également par un travail d'assemblage, de jointure, de recouvrement. C'est par des moyens plastiques que cette discontinuité évidente est ici contrée : l'artiste emploie le même type d'élément végétal sur chacun des panneaux, une sorte de palme. De plus, on peut observer que le végétal semble parfois se prolonger sur l'élément placé au-dessus ou en dessous. Il y a également un travail d'ajout d'éléments chromatiques permettant d'établir des échos entre les différents panneaux. Titus-Carmel souhaite domestiquer le végétal par l'action de couper, coller, comme un besoin de stopper la vitalité du végétal par des actions brutales. L'artiste écrit à propos de *La Grande Feuillée* : « Enfin terminé, le fin réseau des cadres noirs délimite et isole à la fois chaque partie en même temps qu'il conforte l'ensemble. Et pour folle qu'elle risquait de devenir, la feuillée se trouve soudain carroyée, comme elle le serait par la résille des montants d'une serre : ce quadrillage contient autant qu'il gouverne l'exubérance des feuilles

et leur fouillis qui, par trop de vigueur, menaçait de déborder. Ainsi, chaque fragment devient un dessin en soi, qui ne trouve sa place que dans l'économie de leur rassemblement⁹⁴. » Le quadrillage des feuilles est donc un moyen de contenir leur vitalité et de réunir ces feuillées en une seule unité visuelle. Les traits noirs permettent à la fois d'isoler chaque fragment, mais aussi de le relier aux autres, ils concentrent le végétal dans un cadre rigide.

Si Peter Hutchinson et Gérard Titus-Carmel mettent côte à côte des éléments physiquement disjoints, Carole Benzaken produit cet effet de disjonction sur une seule toile, elle effectue une division au sein d'un seul tableau et non pas en mettant des toiles différentes en contact. Dans son travail, le collage n'est que le point de départ, il permet « l'intrusion de la réalité dans la représentation peinte.⁹⁵ ». En effet elle travaille à partir d'images : elle utilise des photographies personnelles mais aussi des images trouvées dans la presse, la publicité. Ensuite elle les utilise dans son travail pictural : elle opère des recadrages, pose des limites qui tranchent de manière abrupte et directe dans l'image de départ, mettant ainsi en évidence la rigidité du cadre. Carole Benzaken prend le parti pris de mettre la discontinuité en évidence : les échelles sont différentes, flou et net se côtoient, les formes ne se prolongent jamais d'une aire dans une autre. Le tableau est un ensemble de coupures, de ruptures, de heurts. L'artiste réalise notamment une série de *Tulipes* en grands formats, faite à partir de photographies de fleurs de diverses provenances. Par son travail, elle opère une mise à distance vis-à-vis du réel et du figuratif. Le sujet de son travail, c'est la peinture elle-même, et le contenu en est un prétexte : « L'essentiel, c'est le montage de ces images existantes, comment je les articule, et le lien qu'elles entretiennent avec mes images vidéo, avec mes films.⁹⁶ » Dans cette série de *Tulipes*, Benzaken effectue des juxtapositions, des jeux de cadrages : son travail pictural insiste sur des coupures brutales des éléments floraux. Les tulipes sont représentées en gros plan et sont démultipliées. Dans *Golden Wedding*, on peut observer trois pans verticaux représentant des morceaux de tulipes, un peu comme un

94 Gérard Titus-Carmel, cité par Évelyne Artaud, « Gérard Titus-Carmel, l'inquiétude mise à l'oeuvre », dans *Art Absolument*, hiver 2004, n°7, p. 33

95 Louis Aragon, cité par Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, p. 122

96 Carole Benzaken, Entretien avec Bernard Marcadé, *Carole Benzaken : search for the new land : [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, espace 315, 7 décembre 2004 - 7 février 2005]*, Paris, Centre Pompidou, 2004, p. 13

triptyque. Les tulipes jaunes à gauche sont représentées de manière nette, alors que sur le pan de droite, un peu plus large que les deux autres, les tulipes roses sont très floues. Sur le pan du milieu, seules quelques tiges plus ou moins floues sont visibles. Dans *Dream Boat*, l'opération de montage est identique mais il s'agit ici de quatre pans horizontaux.

*

Jusqu'alors, montage et assemblage ont été employés comme des synonymes, permettant de qualifier les opérations des œuvres étudiées. Mais nous pouvons nous demander si ces termes sont vraiment équivalents. Le cinéma a permis de donner au montage un rendement particulier en ce qui concerne la manipulation des images. Il concerne selon Vincent Pinel les opérations successives suivantes : en premier lieu sélectionner les prises à retenir puis organiser le récit et mettre en place les plans dans un certain ordre les uns par rapport aux autres. Ensuite, déterminer les points de coupe afin d'effectuer les raccords entre chaque plan. Enfin, décider de la manière de créer les transitions d'un plan à l'autre, le rythme⁹⁷. Le montage est un travail d'agencement, d'assemblage ; il porte une attention au rythme qui se crée lorsque deux plans cinématographiques sont mis en contact. Il peut s'agir d'un travail visant une continuité ou bien une rupture plus ou moins forte. Le récit est fondé sur des éléments hétérogènes dont la mise en relation, la succession, est plus ou moins heurtée : « Ce n'est pas dans les images qu'il faut rechercher l'essence du cinéma, mais dans les relations entre les images⁹⁸ » nous dit Eisenstein. La pratique du collage et du photomontage est contemporaine de l'invention et du développement du cinéma. Les artistes du XX^e ont souvent pris le montage cinématographique comme une sorte de « formule », une « métaphore » de ce qu'ils mettent en place avec d'autres moyens telle la peinture ou la poésie : parler de montage permet de parler de ruptures, de disjonctions au sein de la peinture, ce que cherchent à faire Benzaken, Titus-Carmel et Hutchinson. En effet, ces artistes se fondent sur des opérations de montage : le végétal est un espace explicitement construit, bricolé. Par le biais de la représentation d'un artifice, ils cherchent à mettre en place des espaces utopiques. Ne pourrait-on pas voir dans ces opérations de montage ce que Jackie Pigeaud explique dans les processus de la nature elle-même : « Le droit de créer, c'est-à-dire

97 Joël Magny, « CINÉMA (Réalisation d'un film) - Montage », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-montage/> (page consultée le 27 février 2018)

98 Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, tome 1, Paris, Cahiers du cinéma, 1974, p. 162

d'assembler pour un artiste est-il celui d'assembler n'importe quel élément ? Quelle est la limite de cet assemblage ? Est-elle dans la nature ? Mais la nature elle-même ne rêverait-elle pas d'assembler n'importe quoi ?⁹⁹». Travailler la représentation du végétal à partir d'assemblages, de constructions, de collage, ne pourrait donc pas être un moyen de s'approcher de la nature elle-même ? En effet, si l'assemblage est un processus propre à la nature, le fait de reproduire ce principe dans une œuvre artistique pourrait permettre de s'approcher de ce qui régit la nature et de ses processus intrinsèques.

Le montage est une opération qui va à l'encontre de l'unicité du tableau qui au permet de démultiplier les cadrages. Dans les peintures de Benzaken ainsi que de Titus-Carmel, le rythme se crée à partir d'un motif unique, mais il est coupé par leur manière de mettre en avant l'assemblage et le montage. Cet agencement n'est pas masqué mais au contraire mis en évidence. Chez Benzaken, une même tulipe est visible selon différents aspects, de différentes manières. Elle pense le rythme de son geste pictural sur un mode musical. Les motifs sont les supports de ce mouvement répétitif, que l'on peut apparenter à des thèmes de jazz. L'artiste va d'ailleurs s'initier à ce style musical afin de produire une peinture plus libérée, laissant une place à l'improvisation : à partir d'un standard, différents dialogues peuvent se créer et l'artiste souhaite transposer ce lien propre au jazz en images. La peinture est alors un espace d'un mouvement qui ne s'achève jamais, telle une syncope musicale. Dans son travail de l'assemblage, on peut dire qu'elle orchestre par le biais du montage un ordre, des coupes. L'artiste crée ruptures, des mouvements, des rythmes : « Rarement unique et souvent plurielle, la fleur aplatie, toujours peinte d'un même point de vue, met déjà l'accent sur la fragmentation, et sur le mouvement rapide mais discontinu de l'objectif de l'appareil photographique. Comme au cinéma, l'image coupée et son hors-champ intensifient la force visuelle de ces compositions frontales, régulièrement distribuées en bandes ou en registres, qui saturent l'espace pictural et ruinent le modèle¹⁰⁰. » Carole Benzaken a pour volonté de faire du « cinéma en peinture » : le travail de montage crée dans sa peinture des rythmes, des coupes. Elle développe d'ailleurs le principe de longues bandes de papiers qu'elle remplit de dessins au fil du temps, comme une bobine de cinéma qui trace des impressions au fur et à

99 Jackie Pigeaud, *L'art et le vivant, Op cit.*, p. 198

100 Claire Stoullig, *Carole Benzaken*, Paris, Flammarion, 2011, p. 9-10

mesure. L'artiste pratique également la photographie et la vidéo, et elle croise ses disciplines afin d'enrichir sa démarche artistique. La pluralité de ses pratiques lui permet de s'intéresser à la « déstructuration de l'image qui va jusqu'à l'abstraction, comme une caméra qui filme de près ou de loin en changeant de points de vue¹⁰¹ ».

101 Carole Benzaken, « Carole Benzaken à Paris – De l'inconnu à l'invisible », *ArtsHebdo/Médias*, <http://artshebdomedias.com/article/160112-carole-benzaken-paris-de-inconnu-invisible/> (page consultée le 12 avril 2018)

La plante et ses noms

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, de nombreuses analogies peuvent être établies par les artistes à partir de la représentation du végétal. En tant que forme ou organisme, il permet de figurer, d'évoquer, de suggérer. Ce principe métaphorique peut notamment être souligné par les titres que certains artistes donnent à leurs représentations. Jean Dubuffet affirme d'ailleurs que « la fonction de l'artiste consiste, autant qu'à créer des images, à les nommer¹⁰² ».

La plupart des titres des œuvres de Georgia O'Keeffe ont pour fonction de dire que ce sont des représentations de fleurs : par exemple *Light Iris* ou *Two Calla Lilies on Pink*. Mais par l'artifice de l'agrandissement, ses tableaux ont souvent été assimilés à des représentations d'organes sexuels. L'artiste s'intéresse, non à l'utilité ou la fonction de la plante, mais plutôt à sa texture, ses lignes, ses couleurs. Elle donne une consistance presque charnelle à sa peinture. Les fleurs sont grossies, elle traite un détail et non l'ensemble du végétal : *Light Iris*, réalisé en 1924, peut être mis en relation avec certaines photographies de fleurs de Imogen Cunningham¹⁰³. En effet, l'artiste fut très influencée par les photographes qu'elle côtoyait à l'époque, et s'en inspira en isolant certains détails et en produisant des cadrages rapprochés. *Two Calla Lilies on Pink* représente deux fleurs de Lys. Les pétales blancs sont accentués par des vagues de nuances grises. Un pistil de couleur vive émerge du cœur de la fleur. Quoiqu'ils disent leurs titres, ces peintures évoquent les attributs sexuels et sont dotées d'une forte sensualité. Dans ces deux œuvres, le titre a pour fonction de confirmer ce qui est visible : il nomme la ou les plantes peintes, il dit qu'il s'agit de représentations de fleurs et ne suggère rien d'autre. La sensualité de ses peintures vient notamment de ce désir de l'expérience plutôt que du simple travail de représentation d'une image : « On peint *à partir* de son sujet, et non de ce qu'on voit¹⁰⁴ ». On peut souligner l'ambiguïté de ses propos. De quel « sujet » parle-t-

102 Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, Paris, Gallimard, 1986, p. 161

103 Imogen Cunningham, tout comme Weston et Tina Modotti réalisèrent des photographies de fleurs en gros plans, proches de représentations picturales de Georgia O'Keeffe. Imogen Cunningham réalise de nombreuses études de magnolias dans les années 1920. Les fleurs sont extraites de leur contexte et présentées sur un simple fond uni généralement noir ou blanc.

104 Elisabet Lebovici, « Georgia O'Keeffe », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/georgia-o-keeffe/> (consulté le 28 avril 2018)

elle ? De nombreux commentateurs y ont vu des allusions sexuelles : « les plis et les replis des corolles, le dard des pistils, ou encore les ourlets noirs des pétales suggèrent un érotisme féminin d'une sensualité exacerbée¹⁰⁵ ». Cependant l'artiste affirme avoir toujours refusé ces connotations, elle rejette ces « visions » et le titre semble être comme un rempart, mettant en évidence qu'il est question d'une fleur et de rien d'autre : « Je me suis dit, je vais peindre ce que je vois, ce que la fleur signifie pour moi. Mais je vais la peindre en grand et les gens seront si surpris qu'ils prendront le temps de la regarder – même les New-Yorkais si occupés prendront le temps de voir ce que je vois dans les fleurs¹⁰⁶. » Ces propos soulignent donc la relation entre ce qui est vu et ce qui est peint ainsi que la volonté d'attirer l'attention sur la plante, la fleur. Cependant, Georgia O'Keeffe fait de cette représentation une opération ambiguë quand elle dit voir quelque chose « dans les fleurs ». Malgré les titres, l'artiste semble indiquer discrètement qu'il y a quelque chose d'autre dans la représentation de ces plantes que leur seule description.

Contrairement à d'autres peintures, *Grey lines with Black, Blue and Yellow* qu'elle réalise en 1923, n'a pas pour titre le nom d'une fleur. Là aussi un écart s'opère entre ce que le titre indique et ce que l'oeuvre semble vouloir faire voir c'est-à-dire une représentation végétale ou un sexe féminin. La tension provoquée par les courbes des lignes créant des plis est accentuée par le cadrage de son tableau, dont la composition semble se rapprocher de celle d'une photographie. Le titre choisi est une barrière aux différentes visions que l'on peut attribuer à ce tableau : pour elle, ce sont des lignes grises, avec du noir, du bleu et du jaune, c'est-à-dire une peinture abstraite. Pourtant, on voit plus que cela, on peut percevoir la représentation d'une plante ou bien celle d'un sexe féminin. Cette oscillation entre deux référents rappelle l'affinité établie de longue date entre le végétal et l'érotisme. Une métaphore est souvent employée dans le monde végétal : celle de la plante comme sexe, et plus particulièrement la fleur qui est considérée comme l'organe sexuel de la plante. Cette métaphore permet d'évoquer la sexualité humaine, et ce depuis très longtemps : dans la littérature « on végétalise la sexualité humaine pour mieux la sublimer [...] on sexualise la

105 Marie-Laure Bernadac, *Féminin masculin : le sexe de l'art*, [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996], Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 236

106 Georgia O'Keeffe citée par Britta Benke, *Georgia O'Keeffe*, Paris, Taschen, 2011, p. 31

végétation pour mieux comprendre ses modes de reproduction¹⁰⁷ ». Cette analogie que l'on peut percevoir entre les fleurs, les plantes et les sexes, n'est pas uniquement biologique : on peut également distinguer des ressemblances formelles.

Avant les Lumières, la sexualité des plantes est totalement méconnue et le végétal est considéré comme un être rempli de pudeur. On retrouve chez Ovide le mythe de Daphné qui se transforme en laurier afin d'échapper aux tentatives séductrices d'Apollon. La plante est considérée comme pure, vertueuse et son utilisation afin d'évoquer la sexualité humaine véhicule cette image du corps de la femme. Par exemple, les palmiers dattiers sont considérés depuis l'Antiquité comme des êtres vivants « en couple » : ils sont dès lors un modèle de fidélité. En 1718, Sébastien Vaillant introduit la notion de sexualité des plantes et ouvre un langage anthropomorphique, créant de nouvelles analogies entre sexualité végétale et sexualité humaine, et mettant à mal la « pudeur végétale ». Au XVIII^e siècle, Cyrano de Bergerac réaménage une fable trouvée chez Hérodote, en employant un vocabulaire végétal : « un greffon de l'arbre d'Oreste est "enté" sur un platane, tandis que le roi Cambyse absorbe des pommes du même arbre, converties par la coction en un "germe parfait" qu'il vient planter dans le ventre de la Reine pour former l'embryon de son fils Artaxerce¹⁰⁸ ». Comme dernier exemple littéraire, nous pouvons penser au roman *Le Lys dans la vallée* de Honoré de Balzac, qui paraît en 1844. Il s'agit d'une histoire d'amour platonique entre un jeune homme issu d'une famille aristocratique, Félix de Vandenesse, et une veuve, la comtesse Henriette de Mortsau. Pour Félix, elle est inatteignable, pure. Le roman se présente sous une unique lettre dans laquelle il confie son amour pour Henriette. Dans le roman, Félix crée de nombreux bouquets ; les descriptions florales permettent d'évoquer la dimension érotique et l'impossible relation charnelle : on peut retenir la « flouve odorante à "la senteur d'Aphrodise" et ce fameux "double pavot rouge accompagné de ses glands prêts à s'ouvrir, déployant les flammèches de son incendie"¹⁰⁹ ». Le végétal et l'érotisme sont depuis longtemps intimement liés.

107 Dominique Brancher, *Quand l'esprit vient aux plantes, botanique sensible et subversion libertine*, Genève, Droz, 2015, p. 217

108 Dominique Brancher, *Quand l'esprit vient aux plantes ; Botanique et subversion libertine, Op cit.*, p. 229-230

109 Danielle Dupuis, « Le lys dans la vallée : Botanique et littérature », *Lysdanslavallee*, <http://www.lysdanslavallee.fr/fr/article/le-lys-dans-la-vallee-botanique-et-litterature#.Ww0ZpO6FPIW> (page consultée le 20 mai 2018)

*

Tout comme dans les peintures de Georgia O'Keeffe, les titres des photographies de Robert Mapplethorpe nomment ce que ces dernières représentent. Cependant, son intention est tout autre : « Quand j'ai exposé des images, [...] j'ai essayé de juxtaposer une fleur, puis une photo de pénis, puis un portrait, de façon à ce qu'on puisse voir qu'il s'agit de la même chose¹¹⁰. » De quelle « chose » parle-t-il ? Dans sa série de « Natures mortes », il fait se côtoyer des fleurs, des sexes et des portraits, afin qu'un dialogue se crée entre ses photographies. Tout comme O'Keeffe, il choisit de s'inspirer des arômes : il réalise *Calla Lily* en 1986. Cette fleur est souvent choisie car elle fait aisément allusion au sexe féminin de par sa « morphologie ». Les titres des photographies de Mapplethorpe désignent la plante représentée : *Jack in the Pulpit* en 1988 ou encore *Cactus* en 1987. L'agencement des photographies les unes avec les autres permet à Mapplethorpe de dévoiler et d'amplifier le potentiel suggestif que possède chacune de ces images de fleurs. Ce potentiel se remarque dans le choix des espèces, comme l'arôme ou le cactus, mais également dans les particularités de l'image photographique, c'est-à-dire le cadrage ainsi que la manière de faire jouer les lumières qui révèle une sensualité des formes par les jeux subtils de valeurs qui soulignent la délicatesse des formes et des matières. Par l'agencement, Mapplethorpe met en parallèle ses photographies de plantes avec des photographies de nus masculins ou féminins. Un écho se crée dès lors entre les différentes images, et nous permet d'associer chaque photographie de plante ou de fleur à une forme d'érotisme. La manière dont le photographe traite ces différentes images est identique, et l'on peut attribuer la même « texture » à la peau dénudée des corps et aux pétales de fleurs. Mapplethorpe travaille avec la même subtilité les jeux de lumières afin de révéler la sensualité végétale de la même manière que celle des corps. Il présente ensuite ces images sur des panneaux noirs semblables à des paravents.

A l'inverse des œuvres de O'Keeffe et Mapplethorpe, les titres des photographies de Manuel Álvarez Bravo et Lola Álvarez Bravo indiquent explicitement l'analogie formelle qui existe entre la plante et le sexe. C'est tout d'abord dans les années 1929-1930 que Manuel Álvarez Bravo réalise *Organos* : cette photographie en noir et blanc représente des cactus. Le mot « organe » utilisé n'est pas synonyme de « sexe » mais il peut faire allusion à n'importe

110 Virginie Huet, « Flower power », *Grand Palais*, <http://www.grandpalais.fr/fr/article/flower-power> (page consultée le 2 janvier 2018)

quelle partie du corps d'un être vivant. Du fait du type de formes propres aux cactus photographiés, le titre fait ici penser à cette analogie entre la plante et l'organe sexuel masculin. En 1948, Lola Álvarez Bravo réalise *Sexo vegetale*, photographie représentant également une cactacée des terres mexicaines. L'oeuvre « *sexo vegetale* » évoque « l'autre » sexe, le sexe féminin. Les titres choisis expriment sans détours les relations que les artistes établissent entre ces plantes et le sexe. Le titre qu'emploie Lola Álvarez Bravo est beaucoup plus explicite : « le mot *sexo* démasque la réserve et la pudeur que le mot *organo*, à consonances plus techniques, semble suggérer¹¹¹ » ; il est un « jeu de dévoilement et de pudeur¹¹² ». On peut également remarquer le caractère piquant des végétaux choisis. Tandis que chez O'Keeffe et Mapplethorpe, l'analogie entre le végétal et le sexe se fait à travers des fleurs au caractère doux voire tendre, chez Bravo les végétaux représentés sont un peu effrayants, repoussants. Leurs œuvres participent d'un autre imaginaire sexuel. Dans *Sexo vegetale*, la plante est assimilable à un sexe « monstrueux », s'en approcher semble effrayant voire dangereux, comme si elle avait le pouvoir de « happer ». L'association du mot « sexe » avec le mot « végétal » donne à la plante un caractère « vivant », comme s'il s'agissait d'une plante carnivore à la fois attirante et dangereuse.

Cette représentation de sexe tranchant, qui happe, fait référence à un mythe appelé « *vagina dentata* » fondé sur le fait que le vagin de certaines femmes serait doté de dents : cette évocation se retrouve dans la plupart des cultures sous diverses formes. Par exemple, dans la mythologie hindoue, le démon Adi, afin de venger son père, prend l'apparence de la femme de Shiva et se présente à lui, dotant son vagin de dents aiguisées. Ce mythe réapparaît également dans de nombreuses histoires de succubes, qui sont des démons prenant une apparence féminine et ayant pour but de séduire des hommes durant leur sommeil. Certains dotent leur organe sexuel de dents, afin de punir les hommes de leur infidélité. Cette littérature autour du « *vagina dentata* » donne une image de la femme à la fois désirée et redoutée : ce mythe a d'ailleurs été rendu plus populaire par Sigmund Freud pour qui ce concept met en évidence l'angoisse de castration de l'homme.

*

111 Laurent Aubague, « Manuel et Lola Alvarez Bravo : le couple fondateur de la modernité photographique au Mexique », *Amerika*, <https://journals.openedition.org/amerika/5048> (page consultée le 24 avril 2018)

112 *Ibid.*, 11

Jusqu'alors, nous avons vu différentes variations relatives à l'analogie plante-sexe. Certains artistes, quant à eux, nous font voir par leur choix de titre une relation d'un autre type : le titre entretient un rapport distant, antagoniste ou hermétique avec l'objet de la représentation.

Parmi sa série de « Jungles », l'artiste Max Ernst donne à ses peintures des noms différents. Par exemple, *La Joie de vivre* qu'il réalise à la fin des années 1930 montre une végétation enchevêtrée et dangereuse : la sensation exprimée par le titre ne correspond pas à ce que la représentation picturale donne à voir. Dans le contexte de l'entre deux-guerres, cette toile semble plutôt symboliser les inquiétudes et les peurs de l'époque. Ernst semble avoir choisi ce titre pour son décalage avec la réalité : la tonalité du tableau ne fait en aucun cas transparaître le sentiment d'une « joie de vivre » mais plutôt celui d'un cauchemar représentant des « monstres » se battant au milieu d'un sombre sous-bois. Cette jungle est une forêt prédatrice, qui exprime la gravité de la situation politique en Europe à cette période. Le titre dénonce une époque difficile, la « joie de vivre » a disparu pour laisser place à un monde sinistre et voué au combat, ce dernier étant représenté dans le tableau par des mantes religieuses démesurées.

La relation existant entre l'oeuvre et son titre peut également mener à des interprétations de végétations diverses, notamment différents types de représentations de « jungles », de natures dites « sauvages ». Les photographies de la série *New Picture from Paradise* de Thomas Struth, représentant des jungles réelles, sont prises dans divers endroits depuis 1998 grâce à de nombreux voyages : Chine, Japon, Australie, Brésil, Allemagne, Pérou, Floride. Par exemple, *Paradise 24* a été réalisée au Brésil à Sao Francisco de Xavier en 2001. On peut retrouver ces trente-six photographies en pleine page, réunies dans son livre *Paradise*, mais elles sont également exposées en grands formats¹¹³. Visuellement, ces photographies représentent des jungles étouffantes, foisonnantes. Struth ne voulait surtout pas représenter un endroit spécifique, faisant référence à un pays ou une culture, ni une nature évoquant des jardins botaniques ou des fantasmes exotiques : « En fait, je ne vois même pas

113 Par exemple, la photographie *Paradise 13* réalisée au Japon en 1999 a pour format d'impression 167,6 x 210,1 cm. Il s'agit de l'un des plus petits formats choisis. *Paradise 9*, réalisée en Allemagne la même année, est l'un des plus grands formats d'impression : 269,4 x 339,4 cm.

les images comme des représentations de la nature¹¹⁴. » Le titre permet de saisir de quoi ces images sont les documents, c'est-à-dire qu'à travers la représentation d'une réalité objective, le photographe permet de montrer les « documents » des nouvelles images du paradis. Ce terme fait allusion en premier lieu à toutes les utopies que l'on peut projeter sur la nature dite « sauvage ». Le paradis évoque un lieu serein, or Struth expose une nature inquiétante.

Contrairement à ses œuvres précédentes, Struth évoque cette série comme plus intuitive que théorique au départ. Il définit ses jungles comme des « lieux inconscients¹¹⁵ ». Contrairement à ses photographies urbaines ou ses portraits, ses *Paradise* n'ont pas pour but de découvrir ou comprendre un contexte socioculturel, ils sont « anhistoriques¹¹⁶ ». Certes, derrière ce titre, une réflexion est menée par l'artiste allemand, - « quels horizons utopiques, quelles sortes de pensées progressives deviennent possibles à la fin de la guerre froide ?¹¹⁷ » - mais il veut surtout susciter chez le regardeur un moment de silence, de calme et un dialogue avec lui-même. Son travail est une expérience du temps, et il ne veut pas associer la notion de paradis à celle d'évasion, contrairement à l'idée commune. « Je m'intéresse à la particularité, aux manières individuelles des gens et à ce qui se passe à l'intérieur d'eux quand leurs repères historiques sont désorientés.¹¹⁸ ». Le choix du titre « New pictures » permet de mettre en avant que Struth souhaite montrer des images neuves, sans contexte passé, sans histoire, pour que le spectateur puisse reconstruire une pensée utopique, nouvelle, et réfléchisse sur lui-même et les autres.

Taryn Simon est une enquêtrice et une archiviste, elle réalise souvent un travail d'investigation important. En 2015, pour une série intitulée *Paperwork and the Will of Capital*, elle reproduit à l'identique, avec l'aide d'un fleuriste, des bouquets qui prenaient place sur les tables où ont été signés des traités internationaux historiques. Elle commence

114 Traduit de l'anglais, Thomas Struth, *Thomas Struth talks about his « paradise » series*, *Artforum* : mai 2002, p. 151

115 Traduit de l'anglais, Thomas Struth, « Thomas Struth talks about his "paradise" series », *Artforum*, mai, 2002, p. 151

116 Traduit de l'allemand, Christoph Becker, *Thomas Struth : Fotografien 1978-2010*, Zürich, Kunsthaus, 2010, p. 206

117 *Ibid.*

118 Traduit de l'anglais, Thomas Struth, « Thomas Struth talks about his "paradise" series », *Artforum*, mai 2002, p. 151

par identifier les différentes espèces à partir de ses archives, puis elle les importe d'Aalsmeer, le plus grand marché aux fleurs du monde, aux Pays-Bas. Une fois les agencements réalisés, elle les photographie dans son studio. *Paperwork and the Will of Capital* avait pour point de départ de permettre la création de photographies d'archives de signatures officielles.

Ces images sont exposées au mur, en grand format, chacune dans un cadre en bois foncé dont la bordure de droite est plus large, laissant un encart encastré destiné à l'explication de l'origine de ce bouquet et du traité qui a été signé en sa présence. L'artiste explique avoir conçu ces cadrages en acajou « pour imiter l'esthétique de la bureaucratie du conseil d'administration¹¹⁹ ». Une couleur définit la table sur laquelle le bouquet repose, et une seconde couleur est choisie pour le fond : ce sont les couleurs correspondant au décor original des cérémonies historiques correspondantes. Les photographies transmettent une certaine froideur et leur mise en scène un aspect très solennel à l'ensemble. Taryn Simon est fascinée par les bouquets impossibles représentés dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Ces natures mortes étaient des peintures combinant des espèces florales qui n'auraient jamais pu survivre au même endroit : ce fantasme est aujourd'hui devenu réalité, avec l'explosion du marché mondial des fleurs. Les désirs des consommateurs sont désormais prioritaires face aux limites naturelles. Le nom de chaque espèce est d'ailleurs notifié dans l'encart attribué. Les bouquets montrent que chaque signature doit être mise en scène, pensée préalablement : ces reconstitutions permettent de faire référence à des moments de l'histoire. Taryn Simon s'intéresse aux systèmes de catégorisation et de classification, au pouvoir. L'association de bouquets de fleurs entièrement construits et agencés dans une atmosphère d'une grande froideur à des signatures de traités politiques montre l'instrumentalisation de la nature à d'autres fins, ainsi qu'un rapport complètement dénaturé vis-à-vis du végétal. Ce travail à priori historique a également une forte connotation politique : « étant donné que beaucoup de ces travaux révèlent des promesses non tenues et des renversements, les spécimens d'herbier mettent en évidence le retournement et le ternissement du réel, après la mise en scène du pouvoir. Ils révèlent la nature précaire de la survie¹²⁰ ». Par exemple, la photographie de droite représentant une plante verte d'intérieur est le « bouquet floral » présent lors de la signature d'un accord de coopération globale entre le président cubain et le

119 Traduit de l'anglais, Taryn Simon, « Taryn Simon : Paperwork and the will of capital », *Mousse*, avril-mai 2016, n°53, p. 214

120 *Ibid.*, p. 216

président vénézuélien, en 2000. Cet accord « pétrole contre services » avait pour but d'établir un lien stratégique et diplomatique entre les deux pays. Mais il n'a finalement pas permis une bonne entente : le personnel de santé cubain est très surveillé par la police vénézuélienne, et au cours des années qui ont suivi cet accord, des centaines de demandes d'asile politique ont été enregistrées de la part des Cubains à l'ambassade des États-Unis à Caracas. Pour Taryn Simon, la reconstitution du bouquet est une représentation de la mise en scène du pouvoir, et le titre *Paperwork and the will of capital* est là pour montrer que pouvoir et richesse sont plus forts que les traités : les bouquets permettent de rappeler toutes les promesses non tenues suite à ces signatures, qui deviennent de simples « paperasseries ».

Conclusion

Les représentations du végétal mettent en lumière le point de vue d'un artiste sur la nature, sur son rapport avec elle et montrent une rencontre qui a lieu entre une personne et le monde à un certain moment donné, à une époque particulière : « la nature vient à l'art au travers des représentations qu'en font les artistes. Ces représentations sont médiatisées autant par l'idée de nature que possède l'artiste à un moment historique déterminé que par sa perception personnelle, le tout étant à son tour véhiculé par les matériaux et les supports techniques qui rendent les idées visibles¹²¹ ». Dans une première partie, nous avons pu constater qu'il existe de nombreuses analogies entre le végétal et la création artistique, et que le monde végétal est à l'origine d'un imaginaire débordant, lequel permet également de donner à voir la relation que l'homme peut entretenir avec la nature. L'art, l'activité humaine, ont donc imité l'activité productrice de la nature, qui s'est fondée sur le même principe créateur. Dans une seconde partie, nous avons vu à travers de nombreux exemples artistiques quels effets plastiques pouvaient découler de la représentation d'une nature artificielle empreinte d'un regard culturel : « l'art constitue au plus haut point cette prise de possession de la nature par la culture¹²² » nous dit Claude Lévi-Strauss.

La société actuelle tend vers un monde virtuel, inhabitable : celui des images, d'internet. Le contact avec la nature qui nous entoure se perd de plus en plus, il devient artificiel. La relation entre l'homme et la nature est donc un enjeu pour l'art contemporain : il s'agit de rechercher la survivance d'une interaction, d'une collaboration avec cette dernière. La représentation du végétal aujourd'hui montre à la fois la recherche d'un retour à cette proximité avec la nature, mais elle nous éloigne également de la réalité : la nature est de plus en plus lointaine de ce que nous nommons « naturel », et ses représentations le mettent en évidence. Cette évolution marquerait-elle la fin de la frontière existant depuis des siècles entre nature et culture ? Dominique Chateau affirme qu'« aujourd'hui, on fait la nature, car

121 Marta Lucia Ramirez, citée par Dominique Chateau, *Esthétiques de la nature*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 219

122 Claude Lévi-Strauss, cité par Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, Plon, 1969, p. 130

elle n'existe déjà plus en soi, ce qui marque la disparition de la différence entre le naturel et le culturel¹²³ ». Pour Clément Rosset, l'artifice est vérité contrairement à l'idée de nature : il « présente l'artifice comme « vérité » de l'existence et l'idée de nature comme erreur et fantasme idéologique¹²⁴ ». Cette idée pourrait être reliée à des propos de Jackie Pigeaud affirmant que « si la techné imite la nature, la reproduit, même si les techniciens n'en sont pas conscients, cela veut dire que la nature est réglée, ordonnée comme les techniques¹²⁵ ». Cette nature « vierge », « primitive », ne serait donc pas une utopie ? Cette idée de nature pourrait être envisagée comme un fantasme : dès lors que le végétal apparaît aux yeux de l'homme, il devient culturel, artificiel, agencé.

*

Mes recherches théoriques m'ont permis de mieux appréhender ma propre pratique artistique. En effet, les différents points que j'aborde font pour une majorité écho à mon travail plastique. Tout d'abord, les espèces végétales que je choisis de représenter font pour la plupart référence à l'imaginaire de la « jungle », d'une nature hostile et dangereuse, au sein de laquelle l'homme n'a pas sa place. Il s'agit d'une végétation dense, foisonnante et désordonnée, bien loin d'une nature agencée et agréable à parcourir. Mon intention première était de créer à partir de végétaux variés une nature nouvelle qui m'est propre. J'ai commencé par travailler à partir de photographies des plantes prises dans des serres tropicales. Il s'agit donc d'une nature agencée, mise en scène, contrairement à l'imaginaire « sauvage » qu'elle convoque. Ce choix de végétaux a permis de mettre en évidence un aspect paradoxal de mes peintures : en exploitant diverses photographies et en les agençant, en ordonnant leur représentation afin de représenter une nouvelle « jungle », je crée une nature s'éloignant de cette idée de nature vierge, sauvage, hostile et indomptable. Cependant, comme une réelle « jungle », mes végétations sont impénétrables, infranchissables. Ce rendu n'était pas forcément voulu au départ. Mais le travail de saturation que j'effectue ne permet en effet aucune échappée. Je me suis aperçue avec du recul que ce travail d'accumulation, de remplissage des vides par des végétaux, a donné à mon travail une sensation de frontalité. Celle-ci est due à plusieurs facteurs que j'avais préalablement souhaités. Tout d'abord, un

123 Dominique Chateau, *Esthétiques de la nature*, *Op cit.*, p. 224

124 Clément Rosset, *L'Anti-nature*, Lille, Université de Lille III, 1973, p. 311

125 Jackie Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 182

aspect décoratif, ornemental. Bien qu'aucun motif ni aucun effet de symétrie ne soit repérable dans mon travail, il reste indéniable que ce dernier peut faire penser à une tapisserie ornementale, les motifs végétaux étant de plus une source importante pour des inspirations décoratives. On observe également le travail d'accumulation et de saturation de l'espace qui accentue cette frontalité et donne à voir un espace ne laissant place à aucune profondeur. Bien qu'il y ait différents « plans », c'est-à-dire que certaines plantes soient devant et d'autres en arrière plan, il n'y a pas de sol ni d'horizon et cela donne une sensation de planéité. On peut penser que le travail de saturation induit forcément une forme de frontalité plus ou moins marquée.

Un autre aspect de ma pratique accentue cette sensation de « mur » ou de « barrière végétale » ; il s'agit de la structure qui régit les compositions. Au départ, j'ai surtout cherché à saturer l'espace d'une multitude de végétaux, les agençant au fur et à mesure jusqu'à la disparition totale du « fond ». Mais selon le choix des espèces, différentes structures sont apparues : dans ma peinture à dominante verte, un tronc d'arbre traverse verticalement la toile, aux deux tiers de celle-ci environ. Cette verticalité est marquée et revendiquée, mais on peut percevoir au sein de la composition d'autres « traits » horizontaux ou verticaux, pouvant être reliés à la structure de la « grille ». Dans le dessin à l'encre de chine, il s'agit plutôt d'un entremêlement, d'un agrégat de végétaux. Ces différents effets sont déterminés par les végétaux choisis, par leur « morphologie » ainsi que par leur disposition dans l'espace. Bien que mon travail soit originaire d'un agencement à partir d'images réelles, d'une forme de collage ou de montage, le choix des médiums permet de masquer totalement l'opération de mise en contact et représenter une unité composite. Par ces nombreux aspects, mes peintures donnent à voir une nouvelle représentation de la nature : elles montrent une végétation dont nous sommes exclus, un monde foisonnant et autarcique.

Mes recherches théoriques concernant les divers choix de titres qu'ont pu faire de nombreux artistes afin de nommer leurs représentations de plantes m'ont amenée à réfléchir sur le nom que je devais attribuer à mes peintures et dessins. Au départ, je les avais intitulés *Végétation 1*, *Végétation 2*, etc. J'avais voulu simplement nommer ce qui était représenté. J'ai finalement décidé de m'attarder un peu plus longuement sur cette question du titre. Je voulais tout d'abord donner un titre de série à l'ensemble, pour mettre en avant l'unité qui lie mes peintures et dessins. Je considère mes travaux comme une série au vu des nombreux paramètres constants qui les composent. J'ai choisi d'appeler cette série « Là-bas », puis j'ai

nommé individuellement mes peintures de cette manière : *Composition 1*, *Composition 2*, etc. « Là-bas » renvoie à un lieu non défini, il ouvre le spectateur à un imaginaire, à un ailleurs inconnu. J'ai ensuite choisi de nommer individuellement chaque toile *Composition*, pour faire référence au fait qu'il s'agit d'un assemblage, d'un agencement, et non d'une nature existante. « Là-bas » renvoie à une végétation exotique, une jungle lointaine, mais il s'agit d'une ordonnance, d'une composition et non d'une réalité à vivre.

Index des noms propres

Alberti, Leon Battista.....	49
Aldiss, Bryan.....	41
Alstroemen, Claes.....	34
Álvarez Bravo, Lola et Manuel.....	62, 63
Atkins, Anna.....	17
Balzac, Honoré de	61
Benzaken, Carole.....	55, 56, 57
Bergerac, Cyrano de.....	61
Bichaud, Jean-Luc.....	19, 20
Blossfeldt, Karl.....	18
Bosch, Jérôme.....	21
Brueghel l'ancien, Jean.....	21
Bustamante, Jean-Marc.....	50
Chateau, Dominique.....	68
Chateaubriand, François-René.....	37
Columelle.....	18
Comandon, Jean.....	14, 15
Conrad, Joseph.....	24, 26, 27
Coppola, Francis Ford.....	27, 31
Courbot, Didier.....	36
Cunningham, Imogen.....	59
Darwin, Charles.....	15, 17, 25
Dehondt, Louise.....	28
Deleuze, Gilles.....	16
Doig, Peter.....	39, 40, 49
Du Bellay, Joachim.....	37
Dubuffet, Jean.....	59
Dulac, Germaine.....	15
Eisenstein, Sergueï.....	56
Empédocle.....	19
Ernst, Max.....	17, 18, 38, 39, 47, 50, 64
Everberg, Kirsten.....	48
Fawcett, Percy.....	22, 23
Freud, Sigmund.....	63
Fried, Guillaume.....	32, 40
Friedrich, Caspar Friedrich.....	32
Goethe, Wolfgang von.....	14, 17
Grann, David.....	22
Gray, James.....	23, 31
Greenberg, Clement.....	44, 45, 46, 47

Guattari, Félix.....	16
Haeckel, Ernst.....	17, 18
Hérodote.....	61
Herschel, John.....	17
Herzog, Werner.....	22, 23, 30, 31
Horta, Victor.....	13
Humboldt, Alexander von.....	29, 30
Hutchinson, Peter.....	53, 54, 55, 56
Ingold, Tim.....	15, 16
Khondji, Darius.....	23
Klee, Paul.....	13, 14
Klimt, Gustav.....	45, 46, 47
Koepnick, Lutz.....	23
Krauss, Rosalind.....	48, 49
Lamartine, Alphonse de.....	37
Le Corbusier.....	39, 49
Le Douanier Rousseau.....	46, 47
Lévi-Strauss, Claude.....	68
Mapplethorpe, Robert.....	62, 63
Montaigne, Michel de.....	9
Moore, Ward.....	41
O'Keeffe, Georgia.....	59, 60, 62, 63
Ovide.....	61
Pigeaud, Jackie.....	18, 56, 69
Pinel, Vincent.....	56
Pline l'Ancien.....	19
Reichmann, Max.....	14, 15
Robert, Hubert.....	32
Roger, Alain.....	4, 8, 9
Rosset, Clément.....	69
Schmitz, Hélène.....	33
Senges, Pierre.....	36, 37, 38
Simmel, Georg.....	32
Simon, Taryn.....	65, 66, 67
Starling, Simon.....	34
Struth, Thomas.....	64, 65
Tandy, Emma.....	34, 47
Tarkovski, Andreï.....	48
Titus-Carmel, Gérard.....	54, 55, 56, 57
Vaillant, Sébastien.....	61
Virgile.....	19
Watts, Cedric.....	26
Weinberger, Lois.....	35
Wyndham, John.....	40
Zeuxis.....	52

Bibliographie

Ouvrages :

BERQUE, Augustin, CONAN, Michel, DONADIEU, Pierre, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Pays-paysages, Seyssel, Champ Vallon, 1994.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Le collage, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010.

BOUCHON, François, *Grille et complexité : Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art*, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2011.

BRANCHER, Dominique, *Quand l'esprit vient aux plantes, botanique sensible et subversion libertine*, Genève, Droz, 2015.

CAMMAERT, Felipe, MARTINIERE, Nathalie, PALUD Aurélie, BROCHARD Cécile, *Littérature générale et comparée 2018-2019 : Agrégation de lettres expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire*, Paris, Ellipses, 2017.

CARRE, Valérie, *La quête anthropologique de Werner Herzog : documentaires et fictions en regard*, Strasbourg, Presses Universitaires, 2007.

CAZALAS, Inès, FROIDEFOND Marik, *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presse Universitaires, 2014.

CHATEAU, Dominique, PARRET, Herman, SALABERT, Pere, *Esthétiques de la nature*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.

CLEMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sens&Tonka, 2014.

COËLLIER, Sylvie, *Le montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles: actes des journées d'études du 27 et 28 octobre 2006*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008.

COLLOT, Michel, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles [Versailles], Actes Sud ENSP, 2011.

DEHONDT, Louise, GAUTHIER, Laurence, GUINFOLLEAU, Pierre-Alban, RONCERAY Eric, *L'aventure: Jankélévitch, « L'aventure », Homère, « L'Odyssée », Conrad, « Au cœur des ténèbres »*, Neuilly, Atlande, 2017.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *La métamorphose des plantes*, Paris, Triades, 1975.

GREENBERG, Clement, *Art et culture : essais critique*, Paris, Macula, 1988.

INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles diff. Les Belles lettres, 2011.

JURGENSON, Albert, BRUNET, Sophie, *Pratique du montage*, Paris, Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1990.

KLEE, Paul, GONTHIER, Pierre-Henri, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

- KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- MONNIN, Françoise, *Le collage : art du vingtième siècle*, Paris, Ed. Fleurus, 1993.
- PIGEAUD, Jackie, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995.
- PINEL, Vincent, *Le montage : l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du Cinéma SCÉRÉN-CNDP, 2001.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- ROSSET, Clément, *L'Anti-nature*, Lille, Université de Lille III, 1973.
- VILLAIN, Dominique, *Le montage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994.

Monographies :

- ADAM, Hans-Christian, *Karl Blossfeldt*, Taschen, 2001.
- AUBRON, Hervé, BURDEAU, Emmanuel, *Werner Herzog, pas à pas*, Paris, Capricci, 2017.
- BECKER, Christoph, *Thomas Struth : Fotografien 1978-2010*, Zürich, Kunsthaus, 2010.
- BENKE, Britta, *Georgia O'Keeffe*, Cologne, Taschen, 2011.
- BLOSSFELDT, Karl, *Wundergarten der Natur*, 1932, reproduit in H.C. Adam, Karl Blossfeldt, Taschen, 2004.
- BOUCHEZ, Charlotte, PORTMANN, Sylvain, *Werner Herzog*, Lausanne, Association Décadrages, 2013.
- CAHN, Isabelle, *Le Douanier Rousseau : naïf ou moderne ?*, Garches, Ed. A propos, 2006.
- GIRARD, Véronique, HOURCADE, *Rencontres avec Le Corbusier*, Liège, Pierre Mardaga, 1987.
- HAECKEL, Ernst, BREIDBACH, Olaf, EIBL-EIBESFELDT, Irenäus, HARTNAMM, Richard P., *Art Forms in Nature : The Prints of Ernst Haeckel*, Munich, Londres, New-York, Prestel, 2013.
- LAGEIRA, Jacinto, *Jean-Marc Bustamante : Crystallisations*, Arles, Actes Sud, 2012.
- LAGEIRA, Jacinto, ROUART, Julie, *Jean-Marc Bustamante*, Paris, Flammarion, 2005.
- LEVEBRE, Thierry, PASTRE, Béatrice de, *Filmer la science, comprendre la vie : le cinéma de Jean Comandon*, Paris, CNC, 2012.
- PIOT, Christine, TATJANA, Pauli, *Gustav Klimt*, Paris, La Martinière, 2000.
- SEARLE, Adrian, SCOTT, Kitty, GRENIER, Catherine, *Peter Doig*, Paris, Phaidon, 2007.
- STOULLIG, Claire, KATZ, Stéphanie, *Carole Benzaken*, Paris, Skira Flammarion, Galerie Nathalie Obadia, 2011.

Catalogues d'exposition :

- Carole Benzaken : search for the new land*, [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, espace 315, 7 décembre 2004 - 7 février 2005], catalogue d'exposition, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2004.

Féminin masculin : le sexe de l'art, [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996], BERNADAC, Marie-Laure, catalogue d'exposition, Paris, éd du Centre Pompidou, 1995.

Peter Doig, [Ausstellung Peter Doig, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 23. November 2014 - 22. März 2015; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 17. April - 17. August 2015], Fondation Beyeler, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014.

Peter Hutchinson, [exposition présentée au Frac Bretagne, Rennes, du 18 décembre 2015 au 28 février 2016], TIBERGHIE, Gilles A., PAULHAN, Camille, QUOI, Alexandre, catalogue d'exposition, Rennes, Frac Bretagne, 2016.

Simon Starling, [03/08-04/27 2003, Städtische Ausstellungshalle Am Hawerkamp, Münster ; 04/19-06/15 2003, Villa Arson, Nice], STARLING, Simon, MANACORDA, Francesco, Münster, Städtische Ausstellungshalle, 2004.

Périodiques :

ARNOULD, Paul, GLON, Eric, « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique », *Annales de Géographie* 115, n°649, 2006, p. 227-238.

ARTAUD, Évelyne, « Gérard Titus-Carmel, l'inquiétude mise à l'oeuvre », *Art Absolument*, hiver 2004, n°7, p. 26-33.

AUBAGUE, Laurent, « Manuel et Lola Álvarez Bravo : le couple fondateur de la modernité photographique au Mexique », *Amerika. Mémoires, identités, territoires* [En ligne], n°10, 31 mai 2014, <http://journals.openedition.org/amerika/5048> .

CASTRILLON, Alberto, « Alexandre de Humboldt et la géographie des plantes », *Revue d'histoire des sciences*, tome 45, n°4, 1992. pp. 419-434.

DAHAN-GAIDA, Laurence, « L'art, la littérature et le vivant », *Arts et Savoirs* [En ligne], n°7, 10 décembre 2016, <http://journals.openedition.org/aes/894>

ENCREVE, Lucile, « Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? », *Perspective*, 2016, p. 204-209.

GREENBERG, Clement, « La peinture moderniste », *Appareil* [En ligne], n°17, 29 juin 2016, <http://journals.openedition.org/appareil/2302> .

MICHEL, Alain, « À propos du sublime : I. L'art et le vivant [note sur Jackie Pigeaud, L'art et le vivant, 1 vol.] », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1997, p. 233-249.

POIVERT, Michel, « Jean-Pierre CRIQUI, Jean-Marc Bustamante. Œuvres photographiques. 1978-1999 », *Études photographiques*, mai 2000, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/221> .

SIMON, Taryn, « Taryn Simon : Paperwork and the will of capital », *Mousse*, avril-mai 2016, n°53, p. 214-216.

STRUTH, Thomas, « Thomas Struth talks about his « paradise » series », *Artforum*, mai 2002, p. 150-151.

TANDY, Emma, « Paysages pas si sages », *Point d'Appui*, octobre 2017, p. 13.

Oeuvres littéraires :

- ALDISS, Bryan, *Le monde vert*, Paris, Folio, 2009.
- BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Folio, 2004.
- DU BELLAY, Joachim, *Les Antiquités de Rome*, Paris, Flammarion, 1994.
- CONRAD, Joseph, *Au coeur des ténèbres* suivi de *Un avant-poste du progrès*, Paris, Autrement, 1997.
- MOORE, Ward, *Encore un peu de verdure*, Paris, Denoël, 1975
- SENGES, Pierre, *Ruines-de-Rome*, Paris, Verticales, 2002.
- WYNDHAM, John, *Le jour des Triffides*, Paris, Gallimard, 2007.

Oeuvres cinématographiques :

- COMANDON, Jean, *La Croissance des végétaux*, Vidéo, 11 min, 1929.
- COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now : Redux*, Vidéo, 153 min, 2002.
- GRAY, James, *The Lost City of Z*, Vidéo, 140 min, 2016.
- HERZOG, Werner, *Aguirre, the wrath of God*, Vidéo, 93 min, 2014.
- REICHMANN, Max, *Le Miracle des fleurs*, Vidéo, 64 min, 1925.

Sites internet :

- ACKERMANN, Julie, « Le langage occulte des plantes », *Beaux Arts*, publié le 23 mai 2017, <https://www.beauxarts.com/grand-format/le-langage-occulte-des-plantes/>.
- BATTISTI, Eugenio, « PAYSAGE, peinture », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/paysage-peinture/>.
- CHION, Michel, « AGUIRRE, LA COLÈRE DE DIEU, film de Werner Herzog », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/aguirre-la-colere-de-dieu/>.
- CHOLLET, Mona, « Ruines-de-Rome, de Pierre Senges - La subversion par les plantes », *Périphéries*, <http://www.peripheries.net/article255.html>.
- DUPUIS, Danielle, « Le lys dans la vallée : Botanique et littérature », *Lysdanslavallee*, <http://www.lysdanslavallee.fr/fr/article/le-lys-dans-la-vallee-botanique-et-litterature#.Ww0ZpO6FPIW>.
- FEIGELSON, Christian, « APOCALYPSE NOW, film de Francis Ford Coppola », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/apocalypse-now/>.
- GAUSSEN, Henri, « Végétation », *Encyclopedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/vegetation/>.
- HAAS, Patrick de, « ART ET CULTURE, Clement Greenberg », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/art-et-culture-clement-greenberg/>.

JAQUIER, Claire, « Utopies et dystopies végétales. Questionnements contemporains au regard des Lumières », *Fabula*, Juin 2016, http://www.fabula.org/atelier.php?Utopies_et_dystopies_vegetales.

LEVEAU, Philippe, « PAYSAGE, HISTOIRE DU », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-du-paysage/>.

MAGNY, Joël, « CINÉMA (Réalisation d'un film) - Montage », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-montage/>.

SAGALOVITSCH, Dina, « Carole Benzaken à Paris – de l'inconnu à l'invisible », *ArtsHebdo/Medias*, 16 janvier 2012, <http://artshebdomedias.com/article/160112-carole-benzaken-paris-de-inconnu-invisible/>.

SIBONY, Jeremy, « The Lost city of Z : James Gray et le récit d'une obsession ». *DIACRITIK*, 22 mars 2017, <https://diacritik.com/2017/03/22/the-lost-city-of-z-james-gray-et-le-recit-dune-obsession/>.

Sites officiels des artistes :

BENZAKEN, Carole : <http://www.carolebenzaken.com/>

BICHAUD, Jean-Luc : <http://www.jeanlucbichaud.fr/>.

COURBOT, Didier: <http://www.didier-courbot.com/>.

EVERBERG, Kirsten : <https://www.1301pe.com/kirsten-everberg>.

SCHMITZ, Hélène : <http://www.helenschmitz.se/works/kudzu-project>.

SIMON, Taryn : <http://tarynsimon.com/works/pwc/#16>.

STRUTH, Thomas :

http://www.thomasstruth32.com/smallsite/photographs/new_pictures_from_paradise/.

TANDY, Emma : <http://www.emmatandy.com/Work>.

WEINBERGER, Lois : <http://www.loisweinberger.net/>.

