

ETC



Naturellement... Où il sera questions de l'idée de Nature après son imitation

André-L. Paré

Number 38, June–July–August 1997

La nature réappropriée

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35567ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (1997). Naturellement... Où il sera questions de l'idée de Nature après son imitation. *ETC*, (38), 22–26.

NATURELLEMENT

(OÙ IL SERA QUESTION DE L'IDÉE DE NATURE APRÈS SON IMITATION)

À Jean-Pierre, qui tout naturellement m'affirma un soir que la Nature n'existait pas.

L'appropriation de la Nature par l'art a longtemps été théoriquement liée à la célèbre *mimèsis* grecque. De Platon à Hegel, et même au-delà, le duo Art et Nature fut, par le biais de l'imitation, particulièrement fécond. Ainsi, la théorie de l'imitation dominera jusqu'au XIX^e siècle la réflexion sur la pratique artistique. Et même si Platon désavouera, au nom du Vrai et du Beau, l'art mimétique, l'assujettissement philosophique du savoir-faire artistique (cf. Danto) commence avec l'auteur de la *République*. Rappelons-le rapidement : chez Platon, l'imitation de la nature ne nous apporte aucun secours ; l'art, comme miroir qui reflète le monde des apparences, n'est qu'illusion. Par contre, en faisant de l'imitation quelque chose de naturel à l'homme, Aristote accorde une crédibilité à la théorie mimétique. Mieux que tout homme, mais comme tout homme, l'artiste prend plaisir à imiter et à faire voir ce que parfois la Nature n'arrive pas à montrer. L'art imite la nature, non seulement pour ce qui est déjà là, mais aussi pour ce qui pourrait être. Ainsi, dans la *mimèsis*, telle que l'entend Aristote, la création est requise. Bien que limitée par la vraisemblance, celle-ci s'y inscrit comme jeu, comme monde possible.

À la suite de ces deux discours, la tradition judéo-chrétienne optera pour un compromis : pour autant que la beauté naturelle conserve sur la beauté artistique sa supériorité, l'art comme imitation aura droit de cité. D'ailleurs, la traduction du mot *mimèsis* par *imitatio* privilégie cette avenue. En latin, imiter signifie reproduire, copier un modèle déjà là. Ainsi, dans le cadre de la théorie mimétique, la Nature imposera, à partir de ses propres règles, son originalité. Il faudra attendre les philosophes du XVIII^e siècle, pour que la *mimèsis* comme invention refasse surface. En refusant d'emblée d'endosser l'idée d'une reproduction servile de la Nature, Diderot, notamment, autorisera le débat concernant la beauté naturelle versus la beauté artistique. Mais Hegel, en annonçant le divorce devenu inévitable entre l'art et la Nature, va quant à lui l'achever. Chez Hegel, en effet, l'art en tant que manifestation de l'esprit s'incarnant dans le réel rend inacceptable la théorie de l'imitation comme reproduction. Mais cette rupture avec la Nature annonçait d'ailleurs, dès l'introduction à ses leçons sur l'Esthétique, le philosophe énonce également sa célèbre théorie de la fin de l'art. L'art, comme figure du destin de l'esprit en Occident, est désormais quelque chose qui appartient au

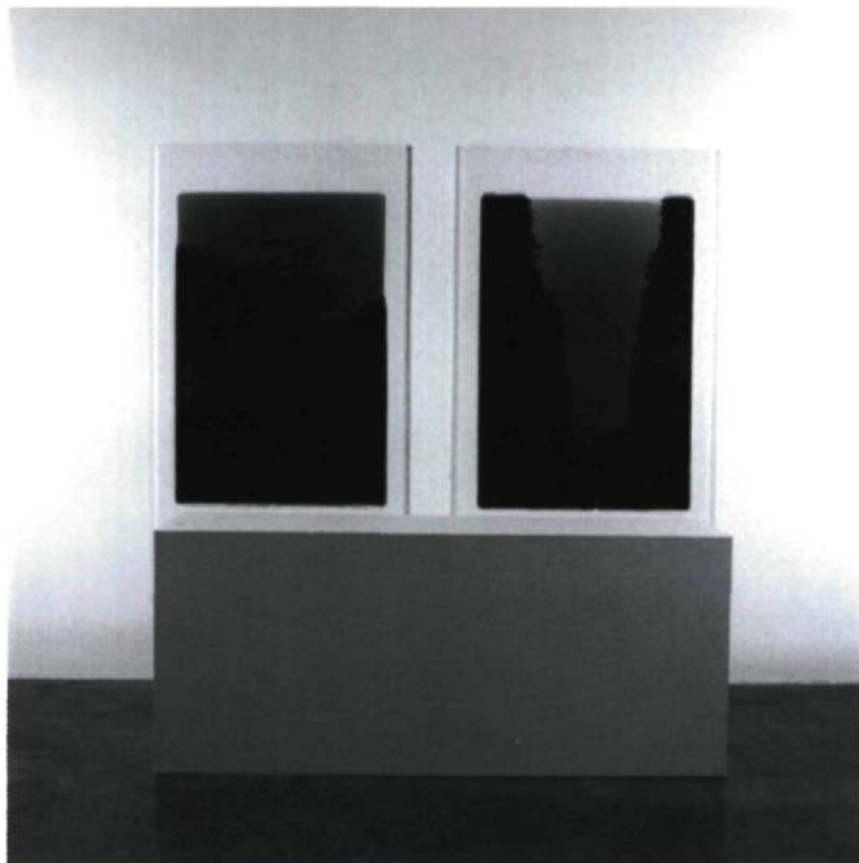
passé. Toutefois, cette fin de l'art, faut-il le rappeler, ne sonne pas le glas de la pratique artistique. Elle signifie plutôt l'affranchissement de l'art vis-à-vis d'un contenu de vérité capable de satisfaire notre ultime besoin d'absolu. En somme, la pratique artistique qui devra au seuil de la modernité en art s'affirmer n'est plus porteuse d'une seule et unique vérité. Elle devient affaire d'expression individuelle et surtout de personnalité.

2

Je le répète : jusqu'au XIX^e siècle, le discours sur l'art fut théoriquement asservie à celui de l'imitation de la Nature. Le discours philosophique sur l'art délimitera le terrain ontologique sur lequel va s'élaborer la question portant sur l'essence de l'art. Mais de quelle Nature s'agit-il ? Chez Platon, la Nature idéale, la Nature par excellence, sera celle des Idées immuables et éternelles. Aristote, fidèle à l'idée d'une Nature vivante, à la *Phusis*, ne peut la penser sans mouvement, sans génération. Au Moyen Âge, et encore à la Renaissance, la Nature devient une création de Dieu. Imiter la Nature serait alors imiter l'œuvre du Dieu artiste, imiter une nature divine, étrangère à l'homme. Avec Galilée et Descartes, une étape importante dans l'appropriation scientifique et technique de la nature pourra enfin s'organiser. Désormais, la Nature ne parle qu'en langage mathématique. Elle devient objet d'étude et de recherche pour les philosophes mathématiciens qui tentent d'en percer les secrets. Annoncée depuis Copernic, cette révolution amène l'idée d'une Nature soumise à des lois universelles et nécessaires, mais aussi d'une Nature qui s'abstrait du monde sensible. Or, cette Nature que l'on croyait enfin connaître et maîtriser s'éclipse de nouveau avec la physique quantique, de sorte que désormais, « imiter la nature » se vide de tout sens. Aussi, pour retrouver un sol sur lequel, jusqu'à tout récemment, la théorie mimétique tenait encore le coup, il faut remonter à Descartes, qui confondra trop rapidement, selon les philosophies de l'existence, la Nature comme objet d'étude des scientifiques avec la notion plus fondamentale de Monde.

3

La phénoménologie, notamment celle de Heidegger, nous a rappelé qu'en tant qu'être-au-monde, l'homme seul existe. L'homme seul correspond de manière symbolique avec le



Jocelyne Allouche, *Les accidents* (8 et 9), 1996. 2 photographies couleur, 104 x 190 cm. Objet de gesso, 200 x 80 x 80 cm. Courtoisie Galerie Samuel Lallouz, Montréal.

monde qui l'entoure. D'ailleurs, c'est à l'intérieur de cette relation au monde qu'une histoire de l'idée de Nature est possible. C'est à l'intérieur de l'être-au-monde que la Nature, prise comme objet de recherche pour un sujet théorique, doit être considérée comme un des aspects possibles de ce rapport, lequel cependant, en tant qu'expérience, n'est évidemment pas le premier. En effet, primordialement, c'est le monde ambiant qui nous affecte. Et c'est à l'intérieur de ce monde ambiant que ce que l'on appelle communément la nature va, soit s'exploiter et se consommer grâce au développement technique, soit se laisser admirer comme paysage. Bien sûr, on peut toujours essayer de penser la Nature avant le monde, comme le faisait, il n'y a pas si longtemps, Mikel Dufrenne. On peut essayer de penser le principe naturel du réel avant le Cosmos; faire parler l'En-soi sartrien avant le Pour-soi, mais en tentant d'atteindre ainsi l'insondable, l'inassignable, ce pari est voué à l'échec et la Nature comme origine du Monde est ni plus ni moins, comme la fleur de Mallarmé, absente de tout bouquet.

4

Bref, c'est à l'intérieur du monde ambiant que la nature comme paysage apparaît. C'est à l'intérieur du paysage que s'épanouissent les roses. Or « paysage » vient du mot latin *pagus* qui veut dire contrée, étendue de pays. Étendue limitée par le regard. Donc, le paysage limite, encadre la nature. Comme limitation, le paysage lui procure un horizon. Sans horizon, pas de paysage. Aussi, c'est à travers ce *pagus* que primitivement la Nature s'anime et croît. Justement, avant d'être une science abstraite, la géométrie était la mesure d'une étendue de pays, le sol à soi du paysan. Le paysage est une nature habitée. L'invention de la perspec-

tive à la Renaissance va donner à cette idée du paysage un point de vue « esthétique » sur ce qui est à voir. Elle va contribuer à l'esthétisation du paysage, à sa représentation en images. Aussi, en permettant grâce à la camera obscura une reproduction fidèle, il n'est pas étonnant que la théorie mimétique comme miroir de la Nature, comme restitution illusionniste de la vérité et de la beauté trouve dans ce nouveau cadre un second souffle. C'est aussi, comme on sait, à la Renaissance que la peinture de paysage va trouver sa chance. C'est à ce moment que le paysage devient sujet de la peinture, même si ce n'est que plus tard, au XVII^e siècle, en Flandre et dans les Pays-Bas, qu'elle pourra surtout se développer.

5

La peinture hollandaise appartient, selon Hegel, à la période romantique. Période où s'achève le destin spirituel de l'art. Or curieusement, à peu près au même moment, la photographie entre en scène, suivie de près par la théorie mimétique comme miroir de la réalité. La photographie, en accomplissant techniquement ce que recherchait esthétiquement la *camera obscura*, redéploie le spectrogramme de la théorie mimétique. Or ce retour de l'imitation fera pour un temps de l'image photographique l'ennemie de la peinture. En s'appropriant le portrait et le paysage, la première obligeait la peinture à se retirer du champ de la représentation. Cézanne, comme tous les autres qui suivront, ira chercher ailleurs la vérité en peinture. Pourtant, l'acte photographique ne se réduit pas à la théorie mimétique. Avant d'être de l'ordre de l'icône et de la ressemblance, l'image-photo est de l'ordre de l'index, de la trace, de l'empreinte lumineuse (cf. Dubois). Aussi, l'image photographique devait ouvrir au fil de son déve-



loppement une lecture élargie de l'histoire de l'art comme histoire de l'image. Une chose est sûre: on ne peut plus penser l'art visuel au XX^e siècle sans la photographie. Et Dubois, quant à lui, va plus loin: depuis ses débuts, l'art est contaminé par le photographique. En ce sens, la *mimèsis* comme imitation et jeu de la ressemblance n'a jamais été première. L'art comme reproduction appartient à une idéologie de la représentation propre à l'assujettissement philosophique de l'art. Mais alors, comment à l'époque de la fin de l'art, c'est-à-dire de l'art sorti de son destin

historique occidental et a fortiori de l'art affranchi de la théorie mimétique, l'art peut-il s'approprier à nouveau la nature ?

6

Plutôt que d'annoncer la mort de la peinture, l'avènement de la photographie inaugurerait un dialogue prometteur avec l'image picturale. La peinture de paysage de Gerhard Richter, en imitant des photos en peinture, en suggérant



Jean-Pierre Ganem, *Croisements (Red Sails Extra Curled)*, 1997. Installation présentée à la Galerie Occurrence, Montréal; plastique ondulé, terre, graines (cultures).

l'importance de la photographie comme origine de toute image, contribue à ce dialogue. En inscrivant ce travail à l'intérieur d'une histoire de l'image, il fait désormais du paysage une affaire de photographie. Mais quelle affaire ? La photographie de paysage n'a rien à voir avec l'imitation. Elle est, comme index, comme transcription chimique d'un référent pris à l'intérieur du monde ambiant, une trace lumineuse. Ensuite seulement, grâce au *Kunstwollen*, le vouloir-faire artistique de l'artiste, elle sera matière à travailler, à trafiquer, à manipuler. Conséquemment, la

référence naturelle rejoint, par le biais de la transfiguration, le paysage intérieur. Non celui qui relèverait d'une psychologie, mais celui qui fait appel à l'intensité du regard de l'artiste. Autrement dit, son style. Or il y a un style Alloucherie. Il y a une « intensionnalité¹ » qui, comme image, nous atteint d'emblée. Dans ces paysages, c'est à peine si on distingue la silhouette des arbres qui se profile sur fond de ciel sombre, parfois gris, parfois bleuté. Ces masses de couleur obscure, qui tendent à l'abstraction et rappellent les aplats des minimalistes, ne suscitent aucun

besoin de reconnaissance. L'affect est ailleurs, dans un axe vertical, toujours répété, où la terre monte vers le ciel, limite ultime de notre monde. Il est aussi dans ces éclaircies qui découpent l'élément terrestre et l'emplissent de secret. C'est à dire que dans cette peinture photogénique et cette photographie picturale, les paysages mis en image n'annoncent aucun retour à la nature. Aucune nostalgie.

7

En allemand « nostalgie » se dit *Heimweh*, qui signifie « mal du pays ». Or avec l'avènement des différentes avant-gardes et du pluralisme en art, l'activité artistique, sauf pour la photographie de paysage, s'est détournée de l'espace naturel comme référent de sorte que, depuis la période post-historique, on a eu droit à un dépaysement. Ce n'est qu'à partir des années 60, avec le Land Art, qu'un retour à la Nature s'est effectué. « Mal du pays » ? Désir nostalgique de l'idéal romantique ? Si certains artistes pouvaient correspondre à ces sentiments, il semble plus juste de dire que les premiers motifs des artistes du Land Art fut de réagir contre le milieu restreint des sites officiels de l'art moderne. En expérimentant l'espace naturel, ils affirmaient surtout un désir d'explorer, à partir d'autres lieux, la liberté artistique. Dans ce cadre, le paysage n'est évidemment plus un référent transfiguré en image comme pour la photographie, mais d'abord un matériau, une surface scripturale sur laquelle les artistes vont, chacun selon leur style, inscrire leur marque à même la terre ou l'eau. Avec ces activités, le paysage n'est plus à imiter mais à rencontrer, à travailler comme matière résistante insistant à l'intérieur de l'œuvre. Les paysages cultivés de Jean-Paul Ganem n'échappent pas à ces données. Même s'il choisit, contrairement au pionnier du Land art, le paysage habité plutôt que sauvage, son travail conserve sa fragilité. La matière organique, avec laquelle l'artiste compose, limite dans le temps son action. Les paysages qu'il transforme en immense jardin sont des installations éphémères. En tant que nature assistée, l'œuvre est tributaire du temps. De là l'importance, pour ce genre de travail *in situ*, de la photo-témoin, de l'archive. Présenté en galerie, le travail de Ganem a pour souci de défier l'espace intérieur de la galerie métamorphosée pour l'occasion en une sorte d'installation-jardin. partir de bacs remplis de terre dans lesquels pousseront sous les néons différents semis, la nature assistée vit ici sous de meilleures conditions et les obstacles rencontrés dans le paysage naturel ne sont, pour le moment, que souvenir.

8

Encore une fois : la période post-historique a d'abord été marquée, au sein de l'art moderne, par un dépaysement. Depuis les années 60, avec l'art contemporain, un retour au sein de l'espace naturel a eu lieu, mais le dépaysement se poursuit de plus belle avec le développement des nou-

velles technologies. La période post-historique en art s'est également laissée dépayser autrement. Au début de la crise de l'esprit européen, des artistes tels que Picasso et Gauguin avaient découvert à travers les arts africain, indonésien et oriental une inspiration stylistique nouvelle. Plus récemment, et dans un contexte propre à l'hybridité postmoderne, l'art amérindien semble davantage correspondre au pluralisme de l'art contemporain. L'art autochtone, à travers ses performances, ses installations, ses happenings, s'inscrit dans une symbolique appartenant elle-même à une vision mythique du monde naturel. En ce sens, l'art amérindien participe à une revalorisation de la tradition ancestrale dans laquelle le mythe de la Terre-Mère est constamment revisité. Aussi, plutôt que de parler d'un dépaysement, on dira que l'art amérindien est un repayssement. Mais quel repayssement ? Ce retour à la Nature, ces expériences où art et tradition se rencontrent, sont également retour à une culture. Culturellement, il s'agit d'une quête identitaire qui passe nécessairement par l'affirmation d'une différence dans un rapport particulier à un environnement constamment menacé.

9

Dans la mesure où s'estompera l'asservissement philosophique de l'art, l'expérience artistique pourra devenir un lieu de questionnement pour la philosophie. Depuis la dissolution de la théorie mimétique en art, philosophie et art ont pu se rencontrer sur le terrain du dialogue. Mais voilà que surgit, après ce qui fut appelé par Hegel « la fin de l'art », la question de sa nature. En effet, depuis l'art post-historique, une crise s'est développée qui porte sur le sens de l'art. À la question métaphysique « qu'est-ce que l'art ? », à laquelle la théorie mimétique fournissait une réponse, s'est substituée la question « quand y a-t-il art ? ». La question reste ouverte. Des réflexions de types phénoménologique et analytique sont, depuis un certain temps, mises à contribution. Toutefois, dans cet autre débat portant sur la nature de l'art, la Nature n'est pas en jeu.

ANDRÉ-L. PARÉ

NOTES

¹ « Intensionnalité » : il faut le lire, il faut l'entendre non comme une intentionnalité mais plutôt comme le mobile de l'intensité.

Bibliographie sélective :

Danto, Arthur, *Après la fin de l'art*, Seuil, 1996.

Idem, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, 1993.

Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Nathan, 1990.

Grimaldi, Nicolas, *L'art ou la feinte passion*, P.U.F./Épiméthée, 1983.

Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Folio/essais, 1997.

Poinsot, Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, Art édition, 1991.

Ribon, Michel, *L'art et la nature*, Hatier, 1988.