

Clélia Nau, *Feuillages : l'art et les puissances du végétal*, Paris, Hazan, 2021, 279 pp. illustrations princip. en couleur € 99 ISBN 9782754111003

Itay Sapir

Volume 47, numéro 1, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1091829ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1091829ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Sapir, I. (2022). Compte rendu de [Clélia Nau, *Feuillages : l'art et les puissances du végétal*, Paris, Hazan, 2021, 279 pp. illustrations princip. en couleur € 99 ISBN 9782754111003]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 47(1), 115–117. <https://doi.org/10.7202/1091829ar>

ses mains : « Penser est d'abord une affaire manuelle. » (p. 10) L'idée paradoxale, inspirée de Derrida, justifie ici la conviction que les artistes conceptuel·les « font » aussi quelque chose. Mais elle a été fortement critiquée par Gayatri Chakravorty Spivak, à propos des affirmations des poststructuralistes (Deleuze, Derrida, Foucault) selon lesquelles les intellectuel·les sont aussi des travailleur·ses, c'est-à-dire logeant du côté des opprimé·es : « une telle déclaration n'aide que l'intellectuel désireux de prouver que le travail intellectuel n'est pas différent du travail manuel³. » En d'autres termes, tout en voulant se placer du côté des travailleur·ses, les intellectuel·les forment une image idéaliste du travail qui leur est accessible, le réduisent à du discours et ne peuvent penser l'altérité des positions occupées par les travailleur·ses et par eux et elles-mêmes. Le reproche peut ici paraître injuste, dans la mesure où *Faire, faire faire, ne pas faire*, ne porte pas sur le prolétariat ouvrier mais sur des artistes. Mais comme beaucoup de ces artistes réfléchissent précisément sur les conditions économiques dans lesquelles ils et elles effectuent ou délèguent leur travail, tantôt à des artisan·es, tantôt à des industriel·les, leur rapport au faire comporte parfois explicitement une portée politique (que les entretiens font nettement ressortir) qu'un réductionnisme théorique risque d'oblitérer. C'est là un des intérêts majeurs à interroger les artistes sur leurs pratiques : c'est une démarche qui renoue avec la tradition matérialiste, et qui montre les artistes profondément impliqué·es dans les questions qui concernent le travail dans la société contemporaine. Si l'anthropologie des pratiques artistiques a un sens, c'est bien celui d'observer en détail comment les artistes participent, à leur manière très singulière, au monde qui les entoure. Sans nul doute, les entretiens de *Faire, faire faire, ne pas faire* permettent d'avancer un peu plus dans cette direction. ¶

Thomas Golsenne est maître de conférences en histoire de l'art et études visuelles à l'Université de Lille, laboratoire IRHIS (Institut de recherches historiques du Septentrion) UMR 8529. —thomas.golsenne@univ-lille.fr

1. Ainsi le Centre Pompidou-Metz a-t-il organisé en 2013 l'exposition *Une brève histoire des lignes*, à partir du livre éponyme de Tim Ingold. Lire aussi du même *Faire*. *Anthropologie, archéologie, art et architecture*, 1^{re} éd. 2013, trad. H. Gosselin et H.-S. Afeissa, Bellevaux, Éd. Dehors, 2017.

2. Par exemple : Glenn Adamson, Julian Bryan-Wilson, *Art in the Making. Artists and their Material from the Studio to Crowdsourcing*. Londres, Thames & Hudson, 2016 ; Thomas Golsenne et Patricia Ribault, dir., *Essais de bricolage. Ethnologie de l'art et du design contemporains, Techniques&Culture*, n° 64, 2015.

3. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, 1^{re} éd. 1988, trad. J. Vidal, Paris, Éd. Amsterdam, 2020, p. 27.

Clélia Nau **Feuillages : l'art et les puissances du végétal**

Paris, Hazan, 2021

279 pp. illustrations princip. en couleur
€ 99 ISBN 9782754111003

Itay Sapir

Il y a comme une délicieuse torture à lire *Feuillages* en plein mois de février à Montréal. L'ouvrage parle certes des représentations artistiques des feuilles—peintures, photographies, films, mais aussi, ici et là, des textes littéraires—mais retourne constamment à la réalité de ces humbles parties vertes des plantes et à ce que la science botanique trouve à dire sur leur structure, leurs processus vitaux et leur interaction avec l'environnement. Sa lecture inspire donc le désir irrépressible de regarder des feuilles, d'observer leur arrangement sur un arbre, les nervures qui les structurent, le doux bruissement qu'elles produisent. Or, mon regard cherchant à répétition à voir, de ma fenêtre, ne serait-ce qu'un seul arbre feuillu, a été évidemment toujours déçu. Il n'empêche que les beautés précieuses—en mots et en images—que contient ce livre vont m'aider à

patienter jusqu'au printemps.

Les feuilles n'ont ni l'extravagance chatoyante des fleurs, ni la succulence nourricière des fruits. Mais c'est peut-être cette relative monochromie, ou cette prétendue monotonie qui en fait l'objet parfait pour un livre d'histoire de l'art, l'écran idéal sur lequel projeter des idées, des enjeux, des fantasmes aussi, puis les décortiquer patiemment. Car là est peut-être la vertu la plus frappante (parmi tant d'autres) du livre de Clélia Nau, qu'il partage avec les meilleurs ouvrages de notre discipline : à travers un objet modeste, tant de questions fonda-



mentales—tous les sujets importants, serais-je tenté de dire—sont traitées, et toujours avec une grande originalité. On en sort avec la conviction que, comme a dit Goethe que l'auteure cite à plusieurs reprises, « tout est feuille ».

Loin d'être une étude iconographique du « motif » du feuillage—on savait que l'auteure du brillant *Claude Lorrain : scénographie solis* (2009) ne se contenterait jamais de cela—ou, au contraire, un inventaire des formes possibles que prennent les feuilles chez les artistes (comme l'est, à petite échelle, la page merveilleuse où John Ruskin schématise la forme d'un arbre chez six peintres de Giotto à Turner, p. 97), l'ouvrage est un examen attentif du vecteur « feuillage » au sein de l'économie des images, du « pathos végétal » (p. 85). Le sous-titre le dit clairement : c'est non seulement de formes mais de forces dont

il est question ici, des puissances (plurielles) de cet élément mi-vivant mi-passif, proliférant (jamais autant que dans le tableau époustoufflant choisi pour la couverture, *Saint Georges et le Dragon* d'Albrecht Altdorfer, et dans *Le parc* de Gustav Klimt avec lequel il a, jusqu'à un certain point, une «anachronique parenté», p. 94) et étrangement animé. L'auteure se demande ce que fait le feuillage pour enrichir les images mais aussi, et surtout, pour les déstabiliser, les troubler, «inquiéter l'espace et le regard» (p. 37), et cela souvent à partir des marges (du *parergon*) qui sont le lieu où la peinture narrative a relégué les feuilles et où la photographie et surtout le cinéma (sauf dans ses propres marges expérimentales) les ont maintenues. S'il arrive à l'auteure de poser, avec une feinte naïveté, la question de savoir «[q]ue cherche à dire [...] l'immense feuillage» (en l'occurrence d'un dessin du Lorrain, p. 88), elle se montre parfaitement consciente de la complexité de la question de l'intention et de l'agentivité (que simplifierait par trop ce «cherche à...») et plus encore de la maladresse panofskienne qui attribuerait aux images une parole et qui les ferait «dire» quelque chose, prononcer des messages déchiffrables et traduisibles en mots. Dans l'univers de Clélia Nau, les images sont plutôt des grouillements d'énoncés implicites et brouillés, des champs d'action (ou de bataille) où les lignes, les couleurs, les taches et les rayons dialoguent et se disputent notre perception et nos interprétations.

Feuillages aborde ainsi la tension entre l'instant et la durée (p. 112 et ailleurs), le mouvement et la fixité, les mots et les choses, le limpide et l'évasif (p. 108, notamment), la beauté apollinienne et le sublime dionysiaque (p. 57, 75) mais aussi l'unité/totalité d'un côté et la diversité de l'autre (surtout en insistant souvent sur l'ambiguïté entre les feuilles—nombreuses, variées, distinctes, qu'on devrait représenter

«une à une» [p. 99]—et le feuillage, un collectif aux contours flous). Or, malgré l'impression que peut donner une telle liste, il n'y a ici aucune binarité schématique, aucune dichotomie tranchante à la Wölfflin (dont la dualité linéaire/pictural se veut pourtant applicable directement aux feuilles, p. 92), mais toujours des dialectiques subtiles et nuancées, comme lorsque le feuillage noue «sa baroque expansion à une plus rigoureuse classicité» (p. 13). Des sujets mille fois traités par l'histoire de l'art sont donc interprétés à nouveaux frais: ce que fait la photo à la peinture, notamment impressionniste; par quels moyens les médiums «fixes» arrivent à susciter, chez la personne qui les regarde, l'impression, l'illusion convaincante du mouvement (p. 220 pour la réponse); et pourquoi l'instantané en art est un paradoxe (p. 222). Un projet artistique archi-connu comme celui de Gerhard Richter, reproduisant en peinture des photos avec leur flou si particulier, n'a jamais été mieux expliqué qu'ici, où, par le détour d'un *Paysage forestier*, on parvient à une compréhension renouvelée de la démarche du peintre (p. 185–186). On pourrait dire la même chose d'un autre fascinant artiste brouillant la frontière entre plusieurs médiums, Thomas Demand (p. 216–219).

Ce livre résoutement plurimédial (on regrette un peu la place minime faite à la sculpture, mais il est vrai que les enjeux y sont différents) suit un ordre vaguement chronologique, même si les sauts fréquents et féconds entre les périodes risquent de déstabiliser quelque peu les non-spécialistes qui auront été séduits.es par ce (très) beau livre sorti à temps pour Noël. Les deux dernières parties sont consacrées respectivement à la photographie et au cinéma, avec une discussion intéressante sur les dispositifs photo-cinématographiques (p. 223) qui rappelle, heureuse coïncidence, celle qu'a proposée à l'automne 2021 l'excellente exposition *Enfin le cinéma!*

au Musée d'Orsay, à Paris. Clélia Nau réussit même—un véritable tour de force—à nous convaincre qu'un lien intrinsèque relie les deux pratiques-phares de la modernité au feuillage: c'est le cas donc de la photo (p. 199–200) et plus encore du cinéma (p. 231–232) où, pour la première fois, «ça bougeait vraiment» (les guillemets sont de l'auteure). Après tout, la pellicule, comme la feuille, «métabolise la lumière» (p. 236).

Cet ouvrage nous rappelle à quel point l'histoire de l'art est une discipline littéraire, et combien les analyses d'images gagnent en profondeur lorsque l'on prend cet aspect au sérieux. Non seulement parce que des auteurs—Proust, Goethe, Mallarmé, Borges, Sebald—sont évoqués et cités au même titre que les peintres et les photographes; mais aussi à travers l'écriture elle-même, tout à la fois complexe, poétique et précise, où abondent les (quasi) synonymes qui n'en sont jamais vraiment et où jaillit souvent une attention poussée à l'étymologie des mots et à leur polysémie (le verbe «végéter» revient souvent, par exemple, et toujours avec son ambiguïté patente prise en compte). Et si le langage est loin de celui, positiviste et factuel, que l'histoire de l'art adopte trop souvent, l'auteure ne pratique pas pour autant la «poétique de l'évasivité» qu'elle attribue à certaines images. Quand ses phrases sont longues et convolutées, comme chez Marcel Proust (qui a également un rôle important dans l'autre magique ouvrage publié par Clélia Nau en même temps que celui-ci, *Machine-aquarium: Claude Monet et la peinture submergée*), elles le sont parce que les idées qu'elles expriment sont riches et nuancées. Le texte appelle ainsi à un mode de lecture attentif et méthodique, sans interdire la «rêverie théorique» chère à Louis Marin et même une certaine volupté textuelle.

Clélia Nau n'est pas une historienne de l'art qui insiste fortement sur les liens explicites et nécessaires qui devraient exister entre nos enjeux contemporains et les images plus ou moins anciennes qu'elle analyse.

On peut, par exemple, s'étonner de la très maigre présence d'œuvres d'artistes femmes parmi celles analysées (3 sur 149 images reproduites). Mais l'auteure n'est pas non plus de ces héritières de l'historisme qui raillent d'emblée toute tentative de faire intervenir l'art du passé dans les débats actuels. Au contraire, à plusieurs reprises, et le plus explicitement dans l'épilogue, la question écologique actuelle est évoquée, à travers, notamment, le concept du «milieu», un rôle que le feuillage prend dans ses images les plus évocatrices. Les feuilles constituent dans ces exemples un environnement multi-sensoriel, atmosphérique, dynamique et parfois confus, dans lequel nous sommes plongés; elles indiquent un paradigme «participatif» (p. 264) de notre place dans la nature. Déjà dans les œuvres de Claude Lorrain, pourtant vieilles de quatre siècles, l'auteure décèle un rapport à la nature qui évite de tomber dans «une relation d'objet» et qui s'exprime à travers une écoute et une résonance à tout ce que les humains partagent avec les végétaux (p. 89).

Après quelques belles analyses d'œuvres du cinéma expérimental qui ont comme objet principal les frondaisons (dont une vidéo québécoise, *Parallèle Nord* de Félix Dufour-Laperrière, 2012), *Feuillages* se termine en démontrant le rôle apriori secondaire que jouent les végétaux dans le cinéma narratif. *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais y fait l'objet d'une riche lecture, puis Clélia Nau nous montre, à travers *Rashomon* d'Akira Kurosawa et *Blow up* de Michelangelo Antonioni, comment le feuillage peut fournir un formidable «apprentissage du regard» (p. 252) ou «éducation du regard» (p. 261), appliqué, dans ces deux cas, à des enquêtes policières lugubres. Ces passages à la fin du livre, anticipés déjà par l'épisode d'une nouvelle de W. G. Sebald où la contemplation des feuilles est conseillée pour «protéger et améliorer la vue» (p. 119), créent comme une mise en abyme, puisque

c'est justement *Feuillages* tout entier qui est, également, une instructive école du regard. Après l'avoir lu, l'attention que l'on portera aux feuillages, sur toile, sur pellicule ou dans un parc près de chez soi, ne pourrait qu'être intensifiée, sensibilisée, multipliée. Quoi de plus utile, pour un livre d'histoire de l'art, que d'aiguiser le regard de son lectorat à une chose trop souvent ignorée et de lui faire repenser, à travers cette attention, le fonctionnement même des images? ¶

Itay Sapir est professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.
—sapir.itay@uqam.ca

Rachelle Dickenson, Greg A. Hill, Christine Lalonde, eds.

Àbadakone/Continuous Fire/Feu continuuel

Ottawa: National Gallery of Canada, 2020

276 pp. colour illustrations
\$39.00 (paper) ISBN 9780888849977

Megan A. Smetzer

A powerfully expressive video still from Laakkuluk Williamson Bathory's performance *Ikumagialiit [Those that need fire]* (2019) graces the catalogue cover for *Àbadakone/Continuous Fire/Feu continuuel*, the exhibition of international Indigenous art held at the National Gallery of Canada from November 2019 to October 2020. Bathory's face, painted with streaks of black and red to emulate Greenlandic mask dance practices, contorts with strength and determination as she reaches toward the sky with her open right hand, her left stretching behind her body. She is clad entirely in black and situated against a black background, accentuating the power of the gesture. This compelling image, heightened by the bright orange and acid green lettering of the exhibition's title positioned across Bathory's torso,

visually reinforces the centrality of performance and the performative.

Though performance was the focus of *Àbadakone*, the curators—Rachelle Dickenson, Greg A. Hill, and Christine Lalonde—explain in their opening essay that the exhibition hinged on three main ideas. Relatedness (Indigenous relationality with earth, ancestors, and creator beings), Continuity (people and ways of knowing, making, and communicating across place and time), and Activation (artistic practices bringing to life discussions, spaces, and objects as well as the agency of artworks) (19). These interrelated concepts were intended to raise ques-



tions about Indigenous representation within and beyond institutional walls rather than provide answers to these complex and often fraught histories. The ideas themselves were grounded in an ethics of collaboration with the elders and community members of neighboring Kitigan Zibi Anishinabeg. Involved from the beginning, the community developed the title and vision for the exhibition and also helped to expand the audience by making the Gallery welcoming to Indigenous people visiting the 100-plus artworks by seventy artists from North and South America, Africa, the South Pacific and beyond.

As one of the key invited consulting curators, settler scholar Carla Taunton frames Bathory's performance and others through the concept of "embodied resurgence," a term