

L'art du paysage et l'expérience du temps : trois moments

Radu-Cristian Andreescu
Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract

Landscape Art and the Experience of Time: Three Moments

The aim of this paper is to highlight three specific moments in the history of landscape art in order to demonstrate that the entry of art in the realm of nature shapes a certain experience of time in connection to a social and political ethos. Therefore, addressing the relation between aesthetics and politics put forward by Jacques Rancière, we move from the landscape of the classical gardens *à la française* in which the rigorous and unchanged appearance of the nature reflected the political *status quo* of the Ancien Régime, to the reinvention of landscape during the late eighteenth century in the Kantian philosophy of art as well as in the history of painting which followed. In addition to the modern episode wherein Rancière situates the “aesthetic revolution”, we will emphasize the revival of the artistic interest in nature in postmodernity through art movements such as land art. The way in which some land art works of Michael Heizer and Dennis Oppenheim, as well as Giuseppe Penone’s and Joseph Beuys’ preoccupation with trees generate the impression of a fleeting existence through time leads to the question of a new regime of art and of a new possible interrelation with politics.

Keywords: art, modernity, land art, Rancière, aesthetics, Heidegger

1. Du paysage-architecture à la nature-peinture

Dans cet article, nous allons suivre la manière dont, en trois moments historiques, l'entrée de l'art dans l'horizon de la nature, sous différentes formes, a déterminé une expérience

* **Acknowledgement:** This work was supported by a research grant for students awarded by the Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca during the 2020-21 academic year. / La réalisation de cet article a été soutenue par une bourse de recherche scientifique décernée par l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca au cours de l'année universitaire 2020-2021.

spécifique du temps, du modèle classique de l'aménagement des jardins à *la française* aux XVII^e-XVIII^e siècles jusqu'au courant *land art* de la seconde moitié du XX^e siècle. La relevance philosophique de ce problème provient du fait que le type d'expérience créée de la sorte par l'œuvre d'art indique une relation entre l'esthétique et la politique qui a été récemment théorisée par Jacques Rancière, laquelle sera une référence dans la première partie de cet article. Nous nous proposons de suivre une évolution du rapport de l'art à la nature, du paysage classique et moderne au *land art* de la postmodernité, en tant que transition d'un modèle de l'architecture du jardin à un modèle du paysage-peinture, et de ce dernier à un nouveau modèle que nous pouvons considérer, en un sens que l'on va expliciter, comme poétique. Nous nous arrêterons, donc, à trois moments-clés découpés de l'histoire de l'art et de son rapport avec la nature.

Les deux premiers moments sont ceux récemment analysés par Rancière dans sa théorie sur la révolution esthétique du volume *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique* (Rancière 2020). Ainsi, le premier moment sur lequel nous nous arrêtons – plus exactement, la période des XVII^e-XVIII^e siècles – consiste dans l'aménagement classique des jardins dans les monarchies européennes d'avant la Révolution française, surtout dans le style à *la française* du continent, lorsque l'organisation du paysage en fonction d'une certaine volonté technique de l'architecte reflétait un ordre politique spécifique, surtout dans le cas de la monarchie absolutiste française : un modèle géométrique classique très rigoureux, orthogonal, la disposition des allées en lignes droites, l'alignement strict des éléments de paysage, le découpage de la végétation sous des formes très précises, le fait d'imposer des symétries, de la perspective et ainsi de suite (le prototype de ce type de jardin étant l'œuvre de Versailles du paysagiste André Le Nôtre). La permanence du paysage aménagé selon les règles de la symétrie et des lignes droites – le fait que le jardin à *la française*, dans sa géométrie précise, restait inchangé au long de l'année – reflétait le *status quo* politique, la permanence et les rigueurs du régime monarchique absolutiste. L'expérience du temps créée par le paysage de type jardin était dans ce cas une

expérience de la stabilité où l'esthétique classique de l'immuable apparaissait comme un miroir d'un idéal politique et social.

De ce point de vue, l'expérience du temps que le décor classique suit est pareille à celle créée avec la sculpture et avec l'architecture antiques : le temple exposait sa persistance dans le temps sur la cime de la colline, en contraste avec le mouvement de la nature et de la vie autour de lui. Mais dans le paysage classique du jardin *à la française*, cette stabilité des formes, au-delà de leur modèle géométrique régulier, acquiert une fonction idéologique, symbolisant le *status quo*. Nous pouvons dire, *cum grano salis*, qu'avec le XX^e siècle une fonction pareille reviendra à l'architecture des métropoles où, comme l'a remarqué Peter Sloterdijk, les gratte-ciels apparaissent en tant que transfiguration en vitre et en acier de l'architecture des pyramides et des temples (Sloterdijk 2020, 49). Le fait est suggestif que des édifices tels Transamerica Pyramid de San Francisco ou le Shard de Londrès empruntent la forme pyramidale des constructions antiques de l'éternité. Ce nouveau « classicisme » de la permanence du centre d'affaires de la grande ville reproduit le contraste entre la stabilité de la matière de l'édifice et le dynamisme de la proximité, où la nouvelle œuvre s'élève immuable, sous l'impression d'éternité, au milieu du mouvement agité des rues de la métropole.

Le deuxième moment, opposé au premier dans la manière quasi-révolutionnaire que décrit Rancière, est celui où le modèle de l'aménagement du paysage cesse d'être celui classique, architectural, devenant plutôt pictural – de la manière dont Emmanuel Kant le comprend dans *La Critique de la faculté de jugement* –, moment où le sens de la nature commence à changer. Rancière démontre que, dans ce cas, la nature n'est pas seulement objet de l'imitation, mais est reconnue comme étant elle-même artiste, disposant elle-même les éléments de la végétation, de la terre et de l'eau (Rancière 2020, 21-23). Introduit par Kant dans la sphère de la peinture, l'art du jardin devient un bel art de l'apparence sensible. Cette description kantienne a une relevance spéciale : l'aménagement du paysage cesse d'être réduit à une action d'*utilisation* de la nature qui, en vertu du principe de l'imitation de la doctrine classique de l'art, bloquait son accès à la sphère des beaux-arts,

ceux limités à imiter la nature sans l'utiliser (Rancière 2020, 16-18). Or, comme le montre Rancière, l'appartenance de l'art du jardin à la peinture dans la doctrine kantienne de l'art est le signe important d'une redécouverte de la nature en tant qu'objet du regard. Pour Kant, la peinture se distingue des arts proprement dits plastiques par ce que, à la différence de la sculpture et de l'architecture, la figure qui exprime les idées esthétiques est donnée, dans le cas de la peinture, par le « miroitement dans les yeux », et non pas par l'étendue spatiale des objets (Kant 2015, 309-310). Autrement dit, la peinture est différente de l'architecture et de la sculpture tout comme *l'apparence* sensible est différente de la *vérité* sensible, et la condition d'existence du paysage semble devenir ce que Kant appelle « l'apparence dans une surface » (Kant 2015, 309). Elle relève, pour Kant, de ce jeu libre de l'imagination qui définit le jugement esthétique pur et qui, à la fois, suppose une visualité dont la dimension tactile ou tangible de l'expérience est exclue. Kant dit explicitement que, pareille au tableau, la nature en tant que paysage ordonné existe pour être regardée (Kant 2015, 310).

Au fond, cela signifie que le paysage se dédouble, se retrouvant, de la sorte, dans l'œil de celui qui regarde, comme sur la toile de la peinture, dans un modèle spatial pictural, de la surface. Mais cette redécouverte de la nature dans la présentation de l'apparence sensible n'est pas la seule, puisque les théories modernes sur le sublime (d'Edmund Burke à Kant) redécouvrent la nature en tant que force et grandeur. Pourtant, le modèle pictural du paysage de ce deuxième moment transforme l'art du paysage en un art de l'espace et de l'apparence picturale, non-architecturale, qui arrivera à ses dernières conséquences dans les paysages de Monet et de Cézanne de plus tard, lorsque les effets de perspective de la peinture classique « architecturale » sont petit à petit abandonnés, comme le montrera plus tard la théorie essentialiste du modernisme esthétique, appartenant à Clement Greenberg (Rațiu 2012, 144-146).

2. Le rôle du sublime

Kant lui-même ne limitait pas son analyse du jugement esthétique à la catégorie du beau. Le sublime – que Kant

introduit de cette manière, le comprenant comme une ouverture de l'âme vers le suprasensible – est partagé dans *La Critique de la faculté de jugement* en deux notions : 1) en tant que grandeur qui dépasse la capacité de mesurer, comblant l'imagination (le sublime mathématique) ; 2) en tant que force de la nature qui ébranle et, à la fois, élève l'âme (le sublime dynamique). Or, la description donnée au sublime dynamique par Kant a dans son centre le mouvement élémentaire même de la nature : la chute d'eau d'un fleuve, l'éclair et le vent de la tempête, le mouvement des eaux de l'océan tourbillonnant, l'éruption du volcan et ainsi de suite (Kant 2015, 243). Le mouvement libre de la nature, en tant que manifestation de sa force, est sublime. Mais Kant insiste sur une idée fondamentale : si le beau de la nature garde une certaine relation avec l'art par ce que son appréciation attribue à la nature l'apparence d'une finalité dans sa forme (en d'autres mots, la belle nature semble exister précisément pour être appréciée comme belle, apparaissant au sujet *comme si* elle était de l'art), le sublime, en échange, ne regarde plus la finalité attribuée par le sujet à la *nature*, mais la finalité du jugement même pour la vocation rationnelle de l'homme (Kant 2015, 226-227). Pour Kant, le sublime n'est une expérience de la nature que dans la mesure où il occasionne un état de l'esprit dont les idées débordent toute représentation déterminée. Il suppose, selon l'expression de Kant lui-même, « un mouvement de l'âme », un sentiment de l'humanité de l'homme (Kant 2015, 228) : sentir le sublime dans la nature déchaînée signifie, en fait, saisir la supériorité des facultés de l'âme qui résistent aux forces de la nature, même lorsque l'être sensible de l'homme est humilié.

Le sublime de nature semble se situer de la sorte hors la nature « artistique » belle, sur le territoire du manque de forme. Mais Rancière, dans l'analyse à laquelle nous avons fait appel, a montré que les scènes de nature sauvage avaient eu, à l'époque, une relevance multiple et des significations assez différentes, car la force de la nature avait été très fréquemment présente dans l'imaginaire artistique des écrivains et des peintres du XVIII^e siècle (Rancière 2020, 71-89). Nous pouvons ainsi rappeler le moment où Edmund Burke réalise une psychologie du sublime, avec une postérité significative dans la

peinture romantique, psychologie à laquelle Kant opposera sa théorie du sublime, extrayant ce concept de la simple catégorie de l'effroi devant la nature et lui donnant un sens moral, comme nous l'avons vu. Ensuite, l'expérience du paysage commençait à être redécouverte comme une expérience où les éléments naturels de petites dimensions, c'est-à-dire les éléments du beau, se mélangeaient et se dissolvaient dans une unité supérieure qui comblait l'imagination et qui tendait de la sorte vers le sublime : selon Rancière, les catégories de « pittoresque » et de « grand » que connaissaient les amateurs de peinture et les amateurs de nature de l'époque marquaient une sorte de transition ou représentaient une sorte de maillons intermédiaires entre le beau et le sublime, c'est-à-dire entre les deux catégories qu'aussi bien Burke que Kant avaient maintenues dans une dualité (Rancière 2020, 73-74).

Au XIX^e siècle surtout, nous rencontrerons les paysages romantiques de la nature libre, par exemple les tableaux de Turner, lorsque les objets se perdent dans un ensemble auquel correspond un sentiment global de grande intensité, créé par le mouvement des formes les unes vers les autres. De plus, Rancière observe que dans la même période où Kant comprenait l'expérience de la force de la nature comme occasionnant précisément la découverte de la haute raison de l'homme, le poète William Wordsworth trouvait dans l'expérience de parcourir la nature libre des paysages français une métaphore de la Révolution en train de se dérouler (Rancière 2020, 91). Cette révolution esthétique, qui bouleverse l'ordre de l'art et du beau (Rancière 2020, 10) peut être interprétée comme un moment de la redécouverte de la nature et surtout de la réinvention du concept de nature, pour mentionner ici la thèse de l'étude de Rancière.

3. Vers un nouveau régime poétique ?

Mais il y a un troisième moment de l'entrée effective de l'art dans la nature. Le troisième moment – celui des courants *land art* et *earth art* – est celui où l'intégration de la dimension du temps dans l'œuvre, l'annulation de la distinction entre l'art spatial et celui temporel et la réouverture de l'espace architectural conduisent à une nouvelle expérience du temps.

Ici, nous ne rencontrons plus le cas classique de la conquête du temps par l'œuvre, mais la situation où l'art lui-même, se constituant précisément comme suite du passage du temps, exprime le changement naturel et modifie le sens de l'expérience esthétique (Rațiu 2012, 261-268). Dans *Le partage du sensible*, Rancière parle d'un régime esthétique de l'art qui correspond en fait à l'ainsi-dite modernité et qui se définit par le fait que l'identification de l'œuvre d'art consiste dans « la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art » (Rancière 2000, 31). Au-delà de l'élaboration plus complexe par Rancière de ce concept, le régime esthétique moderne exprime, quant à ce qui nous intéresse, l'apparence sensible en fonction de laquelle on reconnaît la production de l'art et on juge la faculté d'appréciation esthétique de l'homme par rapport à sa faculté de connaissance, paradigme dans lequel on peut encadrer l'épisode du modèle pictural de l'art du paysage. Ce régime se sépare, comme le soutient Rancière, d'un régime poétique de l'art où l'art était conçu à partir des modes ou des activités de production, sur la base des notions de *mimesis* et de *poiesis* (Rancière 2000, 28-30). Sans réitérer la doctrine de ce régime classique, nous pouvons remarquer que quelques-unes des formes postmodernes d'art réclament non pas tellement un régime esthétique de l'expérience de l'objet sensible, mais un régime poétique de l'activité de production, dans un nouveau sens, qui ne concerne plus, bien sûr, la même hiérarchie classique des modes de production et des sujets de l'art du régime représentatif décrit par Rancière (Rancière 2018, 51-52).

Pareil à l'art de type *happening* ou *performance* de la même période, le *land art* est souvent orienté vers le processus, en l'espèce vers la production de l'œuvre et vers son processus de devenir, qui imite la nature non pas dans le sens de l'apparence, mais dans celui du mode de production : la génération et la corruption, la croissance et la diminution, l'apparition et la disparition. Le couple *poiesis/ mimesis* identifié par Rancière dans le régime poétique de l'art revient, sous une forme nouvelle. Nous retrouvons ici, de la sorte, non pas tellement l'héritage moderne de l'idée d'un art du changeant et de l'éphémère, mais le terrain commun de la

techné et de la *physis*, c'est-à-dire la production qui, pour Heidegger (voir *La question de la technique*), représente un mode de dévoilement (Heidegger 1958, 16) : l'œuvre peut être jugée, de la sorte, d'après un critère finalement non-esthétique, poïético-ontologique, du dévoilement. Donc, le principe en vertu duquel nous pouvons identifier l'œuvre comme œuvre est plutôt un principe de la *production* que de l'imitation d'une apparence. Mais cette production, à son tour, ne se réfère pas à une opération de faire ou de fabriquer, mais, pour utiliser les paroles de Heidegger, à un dévoilement ou à une manière de ramener en présence. L'œuvre laisse voir l'étant sur le fond ou dans le sein de la *physis*.

4. Du sublime à l'éphémère

Mais quel lien y a-t-il entre le deuxième moment de la réinvention moderne de la nature et ce troisième moment ? Le mouvement naturel révélé dans les projets de type *land art* ou *earth art* n'est que rarement le mouvement du sublime dynamique que décrivait Kant. Et pourtant, dans certains cas, l'art du paysage, introduit au milieu de la nature, semble évoquer précisément les scènes de la force naturelle associée à une expérience du sublime. C'est, par exemple, le cas du projet artistique spectaculaire *The Lightning Field*, réalisé en 1977 par Walter De Maria. Sur la surface d'un champ de l'État américain Nouveau-Mexique, l'artiste a mis quelques centaines de piliers métalliques, lesquels, pendant les tempêtes violentes, attirent les éclairs comme les paratonnerres, offrant au petit nombre de spectateurs qui ont accès au site précisément une expérience sublime au sens kantien, dans les rares moments où cela arrive : le sentiment d'une nature effrayante se conjugue au sentiment propre d'un spectateur qui se trouve, en même temps, à l'abri.

Mais le mouvement de la nature des projets de type *land art* se déroule, la plupart des fois, dans un intervalle de temps beaucoup plus grand, comme c'est le cas de l'érosion du sol, de la croissance de la végétation ou du dépôt de sédiments. D'ailleurs, excepté les rares moments où les piliers métalliques de Walter De Maria sont frappés par l'éclair, l'expérience de l'œuvre du milieu du champ est, conformément aux descriptions de ses spectateurs, une expérience qui se déroule dans le temps

du mouvement du soleil et du changement de l'image du paysage d'un moment du jour à l'autre. L'art met en évidence la nature. Ici on peut rappeler aussi l'œuvre *Double Negative* de Michael Heizer, une « sculpture négative » réalisée en 1969 au milieu d'un désert de l'État du Nevada, où l'intervalle de temps décrit par le mouvement révélé dans l'œuvre est encore plus long. Consistant, pratiquement, en l'excavation d'un volume immense de roche sédimentaire, l'ouvrage de Heizer, pareil à un document géologique, a rendu visibles les sections qui forment les parois latérales du fossé ainsi créé d'un côté et de l'autre d'un canyon, c'est-à-dire les couches de sédiments déposés, au fil du temps, par le mouvement des granules de sable portées par le vent. Dans la mesure où l'œuvre révèle un mouvement naturel de sédimentation, elle se soumet à la fois à un mouvement d'érosion qui lui confère son caractère éphémère. En d'autres mots, l'œuvre est temporelle parce qu'elle est temporaire, c'est-à-dire soumise au mouvement de génération et de destruction qui appartient à la nature même.

La production artistique complexe et apparemment hétérogène de Dennis Oppenheim pourrait elle aussi être significative en ce qui concerne le lien entre la présence de l'art au milieu de la nature et ces pratiques artistiques qui peuvent être identifiées, pour utiliser les mots de Rancière, en fonction d'un principe de production. Bien qu'Oppenheim ait été préoccupé, au long de sa carrière, par l'art en tant que production ou manipulation d'objets, parfois sous la forme des installations, ses ouvrages *site-specific* qui appartiennent au courant *land art* partagent les caractéristiques essentielles du courant, que nous retrouvons, par exemple, dans la création de Michael Heizer ou de Robert Smithson : puisque la production n'est pas une simple fabrication, elle relève de l'impossibilité de l'œuvre d'art d'être transformée en une propriété ou en une marchandise. Ici s'encadre, par exemple, l'ouvrage d'Oppenheim intitulé *Annual Rings* de 1968, qui a consisté en l'acte de tracer des demi-cercles concentriques sur la neige, d'un côté et de l'autre d'une rivière située dans un *no man's land* de la frontière entre les États-Unis et le Canada. Si cet ouvrage imite, encore, un *pattern* naturel, précisément les anneaux annuels de croissance des troncs des arbres, l'ouvrage *Cancelled*

Crop de 1969 n'imité plus, à vraiment parler, rien : un outillage agricole a fauché un champ de blé sur la trajectoire précise de lignes droites, intersectés sous forme d'un X, pour qu'ensuite Oppenheim arrête l'ouvrage sur la récolte amassée de la sorte. Nous trouvons, dans cette action, une opposition de l'artiste par rapport au système orienté vers la fabrication, dans la mesure où les grains amassés sont, selon la déclaration d'Oppenheim lui-même, un analogue du pigment brut intégré dans le circuit de la fabrication d'une œuvre en tant que bien : « Le fait de retenir la récolte des processus ultérieurs spécifiques à l'industrie agroalimentaire », déclarait Oppenheim, « est comme le fait d'arrêter le pigment brut de devenir une force illusionniste sur la toile » (Tate Gallery, 2007).

Mais cette résistance par rapport au système de fabrication du bien fini ou de l'œuvre ne signifie pas que l'œuvre d'Oppenheim ne serait pas, en un sens plus profond, production. L'action de l'artiste peut être caractérisée par les concepts de *mimesis* et de *poiesis* en un sens ontologique, et non pas économique. Bien que le fait que l'artiste arrête l'ouvrage sur la récolte signifie la résistance à la fabrication d'une œuvre d'art à partir de matières premières, l'action dans le champ de blé, comme celle de la neige de la frontière des États-Unis, représente la constitution d'un dessin comme configuration visible. L'observation du critique postmoderne Craig Owens, selon laquelle les œuvres de type *land art* constituent un *memento mori* de l'art du XX^e siècle (Owens 1980, 71), reste toujours valable : les demi-cercles tracés sur la neige ou les lignes produites par la moisson sont des formes imprimées dans une matière éphémère, étant ainsi dépendantes, dans leur existence, d'un temps naturel du cycle des saisons. Le mouvement génératif de la nature apparaît aussi bien comme une condition de la possibilité de l'apparition de l'œuvre – le dépôt de la neige, la croissance du blé – que comme un facteur de l'effacement de ses traces.

5. L'art et la nature – des nouveaux rapports

La situation de l'art au sein de la nature introduit donc le mouvement – de création, de production, mais aussi de

devenir – dans le mode même d'être de l'œuvre d'art, révélant le processus par lequel l'œuvre d'art devient lui-même, pareil à un arbre qui croît, ensuit déchoit et disparaît. Le modèle de cette intrication entre l'intervention humaine et la nature a été offert, par exemple, par Giuseppe Penone, représentant du mouvement Arte Povera, lorsqu'il a exposé des troncs d'arbres demi-sculptés dans le cadre du projet nommé *The Hidden Life Within*. L'image de l'arbre demi-sculpté, qui évoque à la fois le processus naturel de croissance, rappelle dans une certaine mesure la manière dont Heidegger, dans son cours sur le concept de *physis* chez Aristote, a compris l'œuvre, en tant qu'*ergon*, non pas en tant qu'objet fabriqué, mais en tant que ce qui va arriver à la présence (Heidegger 1990, 566). Une matière, une possibilité vers quelque chose ou un quelque chose disponible pour une forme, mais qui ne peut pas être vu comme tel, change en vue de la forme, en vue d'arriver à la présence. Nous avons ici une relation dialectique entre *physis* et *techné*, entre le mouvement en soi et pour soi de la chose naturelle et le mouvement par un autre de la chose fabriquée, mais à la fois nous avons le terrain commun de la production comme arrivée à la présence. Dans le deuxième livre de *La Physique* d'Aristote, dans le paragraphe 199a, nous pouvons lire que l'art (*techné*) soit achève ce que la nature n'a pas mené à bonne fin, soit imite la nature (Aristote 1999, 119). La *mimesis* est ici indissolublement liée à la production et est liée à l'aspect dans la mesure où elle est liée à la production en tant que mise en aspect. Dans le cas des arbres sculptés par Giuseppe Penone, l'art intervient précisément pour mieux mettre en évidence la nature, plus précisément le changement de la nature, l'idée que la forme est due à une croissance, à un changement dans le temps, du stade de plants au stade d'arbres arrivés à la maturité.

Bien sûr, l'œuvre de Penone met inévitablement en jeu, comme nous venons de le remarquer, la différence essentielle entre les choses qui ont grandi et celles fabriquées, différence saisie toujours par Aristote dans *La Physique* : l'arbre est un étant naturel qui grandit de soi-même, ayant le principe de son mouvement en soi, mais la sculpture, comme œuvre de l'artiste, appartient à la technique parce qu'elle a le principe de son mouvement dans un autre. Mais l'artiste, dans le cas de

Penone, n'impose pas techniquement une forme arbitraire à une matière naturelle, mais procède de sorte qu'il laisse (ou il semble laisser) survenir la forme à laquelle la nature elle-même arrive à un certain stage de son mouvement génératif : la matière du bois n'arrive pas à la forme d'un lit, comme prototype d'une mobilité technique dont dispose l'artiste en tant que technicien, mais à la forme d'arbre dont dispose la nature elle-même. L'exigence selon laquelle l'art doit cacher les traces de l'art est réalisée ici de la perspective de la mise en aspect que l'art révèle en tant qu'acte de la nature : l'œuvre semble avoir grandi de soi-même et l'auteur humain semble avoir laissé la place à la nature comme pouvoir de disposer du mouvement génératif. C'est le sens où l'art imite, ici, la nature : bien qu'il soit fabrication (*poiesis*), l'art copie la productivité de la *physis* dans la mesure où il laisse visible la forme que la nature a imprimée à la matière par un mouvement dont l'étant dispose lui-même. En effet, l'artiste agit sur une matière, mais son action – qui souvent constitue une *performance* en soi – se projette sur le fond d'une possibilité de la *physis* où l'œuvre existe déjà en tant qu'œuvre. C'est pourquoi Penone lui-même déclare que son art ne cherche pas de mettre en évidence un acte d'imposer la volonté humaine sur la nature, mais d'attirer l'attention sur la forme à laquelle la nature arrive ou par laquelle elle évolue librement (Château de Versailles, 2013).

Comme nous l'avons anticipé, l'œuvre de Penone – comme beaucoup d'autres œuvres postmodernes de la catégorie de la *performance*, du *land art* et ainsi de suite – doit être identifiée non pas d'après un principe de l'apparence esthétique, mais d'après un principe du mode de production qui relève, finalement, du mouvement génératif de l'œuvre d'art. L'œuvre de Penone relève d'une production qui est, pourtant, non pas tellement le faire dans le sens indiqué par la technique, mais la croissance dans le sens indiqué par la nature. Dans le cas du projet *The Hidden Life Within*, on peut à vraie raison dire, pourtant, que la forme de plants ramenée en présence est le résultat d'une fabrication ou d'une transformation artistique par laquelle l'art imite une apparence de la nature, même si le fond ontologique de la production comme action de ramener en présence est maintenu. Mais les troncs d'arbre sur lesquels

Penone a agi à peine par un creusement à l'intérieur et qu'il a exposés dans le jardin de Versailles en 2013 semblent renforcer l'impression que la production réside, pour Penone, non pas dans le fait de fabriquer, mais dans le fait de laisser survenir un étant au sein de la *physis*, d'autant plus que le contraste délibéré par rapport à l'art du paysage à *la française*, attentivement travaillé, de Versailles a fait que l'intervention de l'artiste sur la matière de l'œuvre exposée semble infime. Bien que la différence aristotélicienne entre les choses qui ont grandi et les choses faites oppose l'arbre à la sculpture, l'œuvre de Penone n'est, en fait, que l'arbre lui-même de l'horizon de la *physis*. Parce que l'artiste ne dispose par lui-même du mouvement de croissance d'un arbre, la nature est celle qui a fait déjà le travail de l'artiste, que l'artiste doit seulement achever. Selon les mots de Heidegger, « la *techné* ne peut qu'aller à la rencontre de la *physis* » (Heidegger 1990, 511).

6. La temporalité de l'œuvre d'art et les idéologies esthétiques

La compréhension du temps en tant que cadre dans lequel on représente le mouvement ou le changement fait que l'œuvre d'art qui offre une perception sur le mouvement et le changement soit, implicitement, un art du temps, mais dans un sens où le temps n'est pas réduit à une propriété esthétique de l'œuvre en soi, comme la durée d'une symphonie, superposée à son expérience esthétique. Le temps ne se réfère pas de la sorte à un régime de représentation artistique où l'œuvre serait elle-même composée d'une succession temporelle, complémentaire à l'étendue spatiale (comme la musique, produite en succession, serait différente de la peinture, produite en étendue, selon la vieille découverte faite par Lessing entre les arts de l'espace et les arts du temps) et qui supposerait une appréhension intégrale. D'un côté, le temps constitue une représentation en succession des objets de l'expérience, de sorte qu'en effet on peut dire sur la contemplation esthétique de l'œuvre qu'elle « prend du temps » ; de l'autre côté, le temps – comme le démontre Kant dans *La Critique de la raison pure* – assure la possibilité de la conception du changement dans cette succession même, précisément « la possibilité d'une liaison de prédicats contradictoirement opposés

dans un seul et même objet (par exemple, l'existence d'une chose dans un lieu et la non-existence de cette même chose dans le même lieu) » (Kant 1869, 88). L'œuvre de type *land art* ou *earth art* suppose, par la manière dont elle utilise le temps, une expérience esthétique spéciale, une expérience du changement pendant qu'elle se produit autour de nous.

En fonction de la temporalité que l'œuvre révèle, nous pouvons saisir la différence entre le premier moment – celui que nous identifions dans le jardin à *la française* – et ce troisième moment. À l'orientation vers la stabilité dans le temps suggéré par l'architecture de paysage des formes végétales rigoureuses s'oppose l'orientation vers le passager des œuvres produites dans une matière naturelle éphémère. Si dans le premier cas l'œuvre était celle qui agissait sur la nature, maintenant la nature est celle qui agit dans une mesure égale sur l'œuvre. L'artiste Robert Smithson a offert, probablement, la démonstration la plus claire du fait que l'art qu'il propose dans le cadre des projets de type *earth land* et *land art* se sépare délibérément de l'idéologie moderne de l'art du paysage, s'opposant précisément au caractère statique, pictural et idéalisant de celui-ci, aussi bien que du modèle classique où le paysage se constituait comme jardin. Son argument, exposé en 1972 dans le catalogue de l'exposition Documenta 5 de Cassel et ultérieurement dans la revue *Artforum*, mérite d'être cité *in extenso* :

« Je suis pour un art qui prenne directement en compte les éléments dans leur existence et leur action quotidiennes et en dehors de leur rôle de représentation. Les parcs qui entourent certains musées isolent les œuvres qui se trouvent de ce fait réduites à des simples objets de délectation formelle. Disposées dans un parc, elles suggèrent une immobilité statique plutôt qu'un mouvement dialectique. Les parcs sont des paysages achevés pour un art achevé. Un parc transmet les valeurs de l'achevé, de l'absolu et du sacré. La dialectique n'a rien à voir avec tout ça. Je parle d'une dialectique de la nature en interaction avec les contradictions physiques inhérentes à ses forces propres, comme celle du soleil et de l'orage. Les parcs sont une idéalisation de la nature, alors que celle-ci ne peut se prêter à l'idéalisation. Elle ne se développe pas en ligne droite mais dans tous les sens. Elle n'est jamais terminée. Une œuvre achevée du XX^e siècle placée dans un jardin du XVIII^e sera absorbée par la représentation idéale du passé, ce qui renforcera des valeurs

politiques et sociales qui ne sont plus actuelles ». (Smithson 1972/1997, 1033)

Ainsi, l'expérience d'œuvres telles les dessins d'Oppenheim ou les « tranchées » de Heizer que nous avons décrites ci-dessus ont toujours moins affaire à l'expérience imposée par l'idéologie esthétique moderne, où l'œuvre d'art est exposé en tant qu'objet fini, muséal, séparé de la vie (Smithson 1972/1997, 1032-1034). En échange, elle pourrait résonner, d'un certain point de vue, à l'expérience esthétique quotidienne, dans le sens de certaines conceptualisations et théories récentes sur l'esthétique de la vie quotidienne chez des auteurs tels Arnold Berleant, Dan Eugen Rațiu, Kalle Puolakka ou Yuriko Saito (Rațiu 2016, 25-53). L'expérience de l'œuvre devient une expérience pareille à la vie quotidienne, pour deux raisons : premièrement, l'œuvre n'est plus, beaucoup de fois, un produit fini muséifié, qui suppose une contemplation esthétique unitaire, mais suppose, en échange, un devenir pareil au devenir naturel, soit qu'elle transmette la visibilité d'un changement naturel, soit qu'elle change elle-même avec le cycle de la nature (nous pouvons penser ici de nouveau aux « dessins » de Dennis Oppenheim inscrits, comme nous l'avons vu, dans une matière éphémère) ; ensuite, cette expérience est une expérience du changement qui se produit autour de nous, une expérience de l'évanescence, en d'autres mots, du changement qui peut être perçu non pas par une contemplation esthétique singulière de l'objet (comme dans une visite au musée), mais par une expérience répétée, pareille à celle quotidienne, telle l'expérience d'un jardinier qui regarde sa fleur pousser et ensuite dépérir ou, dans les termes d'un exemple proche de l'esthétique de la vie quotidienne, telle l'expérience de celui qui observe, au fil du temps, les modifications produites dans un paysage.

Sauf que, bien qu'en effet elles se soustraient à l'esthétique moderne de type muséal, on peut dire que les œuvres de type *land art* se soustraient parfois à toute expérience quotidienne : étant situées au milieu de la nature, l'accès des spectateurs aux œuvres est limité, la contemplation de l'œuvre étant possible parfois seulement comme un événement d'un voyage au milieu de la nature, et beaucoup de

fois le témoignage de l'existence de l'œuvre est représenté seulement par des photos-document qui, comme disait Roland Barthes, répètent au niveau technologique ce qui ne se répète plus au niveau existentiel (Barthes 1980, 15), après que l'œuvre disparaît. Souvent, l'œuvre de type *land art* semble être indépendante d'un sujet observateur humain, étant toujours moins une évidence sensible. L'intervention humaine s'estompe au profit de l'intervention de la nature elle-même, et la dépendance de l'œuvre de la présence du sujet humain, telle qu'elle a été conçue par la modernité esthétique, est toujours moindre.

Il faut remarquer un autre aspect. Par la catégorie de l'éphémère qu'il propose souvent et par l'attention par rapport à la nature, le *land art* peut être mis, pourtant, en correspondance avec certaines représentations du modèle pictural du paysage. Proposant une contre-histoire de l'art par rapport à l'histoire dominante de l'art occidental en tant qu'art chrétien, Michel Onfray a remarqué récemment la situation exceptionnelle du *land art* dans le panorama de l'art contemporain. En consonance, en quelque sorte, avec l'ontologie matérialiste proposée par Onfray, le *land art* échappe à la logique chrétienne d'une représentation dont la référence est l'absolu, le surnaturel et l'éternel, retournant, en échange, sur le terrestre et sur l'éphémère du monde (Onfray 2015, 480). Or, selon Onfray, on peut trouver une évocation similaire en peinture, plus d'un siècle avant, dans les paysages de Caspar David Friedrich où le motif religieux s'estompe au profit du paysage et qui, malgré des préjugés d'interprétation, n'ont pas constitué une apologétique chrétienne (Onfray 2015, 494) : le crépuscule et la nuit, le soleil et la lune, l'obscurité et la lumière suggèrent déjà une énergie immanente de la nature dans les paysages de Friedrich, et les ruines, telles celles du tableau *L'Abbaye dans une forêt de chênes* de 1810, illustrent déjà une temporalité du monde de la croissance et de la dégradation spécifiques à la force de la nature dans laquelle est absorbée inclusivement la création spirituelle de l'homme.

Finalement, on pourrait se demander : si dans le cas des jardins du premier moment identifié ici, nous constatons, sur les traces de l'analyse de Rancière, une relation de miroitement

entre l'esthétique et la politique, est-ce que les nouvelles œuvres de l'horizon de la nature sont neutres du point de vue politique et social ? Le mouvement et le changement dans le temps que le nouvel art du paysage révèle ont-ils une signification liée à la société ? Pratiquant une ainsi-dite sculpture sociale, qui reconsidère la relation de l'art avec la vie et avec le politique (Beuys 1974/1997, 984-985), l'artiste Joseph Beuys – connu surtout pour son art de type *performance* dans le cadre du groupe Fluxus – a eu l'initiative de planter non moins de 7000 chênes dans la ville de Cassel en Allemagne, dans les années 1980, vers la fin de sa vie, avec des volontaires et en présence du public. L'arbre, symbole de la régénération, conformément aux déclarations de Joseph Beuys lui-même, a donné au projet artistique un caractère temporel (d'ailleurs, le projet a été continué et terminé après la mort de Beuys en 1986). Chaque chêne planté a été accompagnée par une colonne de basalte, aussi un symbole – du temps immémorial, de la durée très longue du temps, envoyant à l'ancienneté des roches. Les arbres plantés devaient grandir au fil du temps, dépassant la hauteur de la colonne de basalte et constituant un art du paysage temporel et social. Conformément à Beuys et aux critiques d'art qui ont analysé l'œuvre, la plantation des chênes a signifié le commencement d'un projet – artistique, mais aussi écologique – qui se réalise dans le temps, par la croissance naturelle des arbres, représentant l'idéal de la transformation d'une société en une société meilleure et plus responsable.

REFERENCES

- Aristote. 1999. *La Physique*. Traduit par A. Stevens. Paris: Vrin.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil.
- Beuys, Joseph. 1997. „J'explore un caractère de champ”. In *Art en théorie. 1900-1990*, sous la direction de Charles Harrison et Paul Wood, 984-985. Paris: Éditions Hazan. [Première édition 1974].

Château de Versailles. 2013. „Penone Versailles”. https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/penone-versailles_a188/1.

Heidegger, Martin. 1958. „La question de la technique”. In *Essais et conférences*; traduit par André Préau, 9-48. Paris: Éditions Gallimard.

Heidegger, Martin. 1990. „Ce qu’est et comment se détermine la *physis*”. In *Questions I et II*, traduit par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel *et alii*, 471-582. Paris: Éditions Gallimard.

Kant, Emmanuel. 1869. *Critique de la raison pure*. Tome I. Traduit par Jules Barni. Paris: Germer-Baillière.

Kant, Emmanuel. 2015. *Critique de la faculté de juger*. Traduit par Alain Renaut. Paris: Éditions Flammarion.

Onfray, Michel. 2015. *Cosmos. Une ontologie matérialiste*. Paris: Flammarion.

Owens, Craig. 1980. „The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism”. *October*, no. 12 (Spring): 67-86.

Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions.

Rancière, Jacques. 2018. *Les temps modernes. Art, temps, politique*. Paris: La Fabrique-éditions.

Rancière, Jacques. 2020. *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La Fabrique-éditions.

Rațiu, Dan Eugen. 2012. *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei* [La dispute modernisme – postmodernisme. Une introduction aux théories contemporaines de l’art]. Cluj-Napoca: Eikon.

_____. 2016. „Experiența estetică a cotidianului. Explorări pentru o estetică practică” [L’expérience esthétique du quotidien. Explorations pour une esthétique pratique]. In *Arta și viața cotidiană. Explorări actuale în estetică*, sous la direction de Dan Eugen Rațiu, 25-53. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

Sloterdijk, Peter. 2020. *Infinite Mobilization. Towards a Critique of Political Kinetics*. Translated by Sandra Berjan. Cambridge: Polity Press.

Smithson, Robert. 1997. „L'Emprisonnement culturel” in: *Art en théorie. 1900-1990*, anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, 1032-1034. Paris: Éditions Hazan. [First published 1972].

Tate Gallery. 2007. „Dennis Oppenheim. Directed Seeding – Cancelled Crop”. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/oppenheim-directed-seeding-cancelled-crop-t12402>.

Radu-Cristian Andreescu est étudiant en M2 au Département de philosophie de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca. Ses domaines de recherche sont la philosophie contemporaine, la philosophie de la culture et la philosophie de l'art. Ses dernières recherches portent sur la phénoménologie contemporaine et sur la relation entre l'esthétique et la politique.

Address:

Radu-Cristian Andreescu
Department of Philosophy,
Faculty of History and Philosophy,
Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania
E-mail: radu.andru@gmail.com