



**HAL**  
open science

## L'arbre dans tous ses états

Catherine Voison

► **To cite this version:**

Catherine Voison. L'arbre dans tous ses états : L'arbre, outil et matériau au service d'un art engagé..  
Revue des Arts de l'Oralité, 2013, L'arbre dans tous ses états, 3, pp.43-46. hal-04326420

**HAL Id: hal-04326420**

**<https://hal.science/hal-04326420>**

Submitted on 6 Dec 2023

**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 4.0 International License

## **L'arbre, outil et matériau au service d'un art engagé.**

« Qu'est-ce qu'un arbre ? Un être vivant ? Un matériau ? Une forme humaine à valeur végétale ? Un réservoir moléculaire ? L'élément d'un répertoire de formes ? Un être unique ? L'un parmi ceux de la forêt ? Pilier repère, symbole de la sagesse et de la pérennité... symbole de la nature tout entière? <sup>1</sup> ». Les interrogations auxquelles se livre la sociologue Monique Sicard, soulignent la complexité à définir l'arbre. Pour satisfaire à la précision du verbe, il est préférable de le définir comme une combinaison de critères multiples et variés (formes, longévité, densité, unité architecturale, répétition..)

Envisagé dans sa croissance et sa matérialité, l'arbre souvent perçu comme un symbole de la nature tout entière, dont la forme est à la fois déterminée et déterminante, est l'objet de diverses mises en scène de la part des artistes.

### ***1. L'arbre : outil de propagande écologiste***

La mise en scène de l'arbre par certains artistes pose la question de notre survie dans une nature perdue, qui serait à réinventer en reniant les acquis scientifiques. La nature représentée symboliquement par l'arbre, est perçue comme un écosystème fragile qui nous rappelle les limites de notre maîtrise et de notre prise de possession de la nature.

Nils Udo réalise plusieurs travaux avec des arbres morts. En 1988, dans l'espace urbain, il expose des arbres provenant de la forêt de Fontainebleau crucifiés, la tête en bas. Cette crucifixion symbolique, témoin d'une faute commise par l'homme sur l'arbre, correspond à un acte de dénonciation écologiste de la part de l'artiste. Il constate que « la relance économique après la guerre s'est faite en grande partie au prix d'une fabuleuse destruction de nos bases vitales les plus élémentaires. » Il considère aussi que « la mort et la destruction de la nature sont définitives et irréversibles<sup>2</sup> ».

Les actions de Joseph Beuys qui fut tenté pendant un temps par l'action politique directe<sup>3</sup>, sont également destinées à sensibiliser le public aux questions de l'environnement. Son

---

<sup>1</sup> *Œuvres d'arbres*, Musée des Beaux-Arts de Pau, sous la direction de Thérèse Vian-Montavani, Pau, 2001, p. 83.

<sup>2</sup> N. Udo, *Des sculptures dans et avec la nature*, Photographies N°8, septembre 1985, extraits.

<sup>3</sup> « Il représente sans succès les verts aux élections pour le parlement européen. Mais assez vite, il lui paraît difficile de se plier aux conventions du monde politique et sa pensée déconcertera maintes fois les militants qui ne savaient que faire d'un homme qui considérerait le parti comme une sculpture... » C. GARRAUD, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994, p. 107.

intervention à la Documenta de Kassel en 1982 prend la forme d'une véritable campagne écologique.

Il fit planter durant quatre années 7000 chênes dans la zone urbaine de Kassel, par des souscripteurs qui prenaient en charge la mise en place et l'entretien de chaque arbre en échange d'un certificat dispensé par la FUI (Université Internationale Libre fondée par l'artiste.) L'arbre devait être accompagné d'une stèle de basalte chargée de protéger la jeune plante durant sa croissance. Les stèles étant entreposées devant le bâtiment du Museum Fridericianum de Kassel jusqu'à l'accomplissement du projet.

Cette œuvre matérialise assez clairement le projet de l'artiste de faire de son œuvre une « sculpture sociale » Cette action commencée par Joseph Beuys et perpétrée par d'autres visait à améliorer l'environnement urbain. Fondée sur l'idée que l'art peut changer le monde, cette démarche sociale visant à construire un monde meilleur, repose sur des perspectives utopistes. Toutefois, « l'effort de conviction que représentait cette plantation considérable a sans doute constitué un tournant activiste dans l'attitude des artistes face au devenir de la vie sur terre<sup>4</sup> ».

Frans Krajcberg, artiste brésilien dont les interventions visent à suspendre les actions de déforestation en Amazonie, fait également de son art un engagement politique. Ses œuvres formées de fragments d'arbres calcinés ramassés sur les « queimadas » (brûlis qui détruisent la forêt amazonienne), rehaussées de charbon végétal et de pierre dénoncent la violence criminelle du feu sur la nature et sur la vie.

En 1978, l'artiste polonais naturalisé brésilien, rédige avec Pierre Restany un manifeste (Manifeste du Naturalisme intégral) dans lequel il dénonce les destructions de la forêt amazonienne<sup>5</sup> et en appelle à la responsabilité de l'art pour faire cesser le massacre.

Ce naturalisme intégral doit jouer « un rôle purificateur et cathartique sur une imagination au service de la sensibilité... Il s'agit de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution du cerveau, beaucoup plus que celle de l'air et de l'eau... »<sup>6</sup>

Les conséquences mortifères de l'instrumentalisation sauvage de la forêt amazonienne ont été récemment mises en scène par Gloria Friedmann, dans une installation intitulée sous forme de boutade amère envers les combats écologistes : *Green Piece*. Ce travail condense en un même

---

<sup>4</sup> J. Leenhardt, cat. expo., *Oeuvres d'arbres*, Musée des Beaux-arts de Pau, Materia prima, octobre 2001, p. 97.

<sup>5</sup> « La société est une machine commerciale et la pensée de l'art y a sombré. Où est l'artiste dans ces problèmes ? Comment faire crier une sculpture comme une voix ? » Extrait de *la chronologie de l'œuvre de Frans Krajcberg*, M. O. Briot, Nova Viçosa, sept. 1990.

<sup>6</sup> Extrait du Manifeste du Naturalisme Intégral, Natura Integrale N°3, Milan, 1979.

espace l'idée d'une nature perdue (les arbres morts) et la transformation de cette nostalgie langoureuse en une « bonne conscience verte » par l'intermédiaire d'un téléviseur posé sur le tas de branches mortes dont l'écran est vert. Cette machine médiatique déverse l'image lénifiante d'une nature toujours verte. La carte d'Amazonie posée à même le sol dessine les enjeux politiques et humains de l'irréversible dénaturation de la planète.

Il semble que les menaces qui pèsent sur la nature, sa négation, soient davantage dénoncées et mises en scène par les artistes dans des milieux urbains. L'œuvre qui intègre l'arbre au cœur des villes nous rappelle la disparition de la nature et symbolise la présence du manque. Cette « pratique écologiste » de l'art s'apparenterait davantage à un mythe urbain. Ce mythe est d'ailleurs défini sans complaisance par Alain Roger comme une pathologie, celle qu'il nomme la *verdolâtrie*<sup>7</sup>. Cependant, les actions des artistes en faveur d'une politique écologiste sont liées à des phénomènes sociaux et historiques bien réels qui prennent aujourd'hui une ampleur considérable (le sommet de Copenhague en est un exemple patent). La nature est à interpréter comme un écosystème fragile au service de l'homme que l'art s'engage à défendre. Certains artistes comme Frans Krajcberg ou Joseph Beuys font de leur art un véritable engagement politique en faveur des causes écologistes. Ils perçoivent la nature comme un écosystème fragile auquel nous devons notre existence et sa disparition programmée nous renvoie à notre finitude.

Les œuvres qui mettent en scène l'idée d'une nature « usée », surconsommée, dé-naturée par nos sociétés modernes, fonctionnent comme un cri d'alarme, un SOS. Elles tentent de nous faire prendre conscience de l'irréversible disparition de la nature, en dénonçant l'emprise « sauvage » de l'homme sur celle-ci, son arraisonement et les conséquences mortifères qu'elle engendre.

Ce courant activiste contre la société technicienne est aujourd'hui moins présent sur la scène artistique. Toutefois ce regain pour l'idée de nature assimilée à une démarche d'ordre écologiste demeure encore légitime aujourd'hui. « Au moment où la science se rend maîtresse de la vie, se dressent légitimement ceux qui entendent soustraire la nature aux déviations...on l'appelle comme une digue protectrice, destinée à retarder ou à empêcher le débordement techniciste<sup>8</sup> ».

---

<sup>7</sup> A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997, pages 134 à 136.

<sup>8</sup> F. Dagognet, *Considérations sur l'idée de nature*, deuxième édition, Vrin, Paris, 2000, p. 16.

## 2. *Un matériau vivant au service d'une œuvre en évolution.*

L'arbre disait Paul Valéry est « l'expression visible de l'écoulement du temps<sup>9</sup> ». Ce fragment de nature longtemps annexé à l'art des jardins pour ses propriétés biologiques de croissance devient le matériau organique qui incarne le cycle végétal et l'idée de durée dans les œuvres de David Nash, de Nils Udo ou de Giuseppe Penone.

Cet objet végétal est au centre des activités de David Nash. Il devient symbole d'énergie naturelle qui cristallise la réflexion de l'artiste sur la nature qu'il définit ainsi : « Avant d'être cette force qui nous entoure, que l'on sent, que l'on voit, la nature, est une *activité*. Pas un nom, *un verbe*<sup>10</sup> ».

La démarche de cet artiste, pour qui le bois fut toujours un matériau de prédilection pour ses œuvres en atelier, est proche de l'art topiaire et de l'horticulture. Ses interventions dans la nature intitulées *planting Pieces* lui permettent d'utiliser l'arbre comme matériau vivant dont il maîtrise la croissance. En 1977, l'artiste plante une vingtaine de frênes qui doivent constituer trente ans plus tard un *Ash Dome*. Quelques années plus tard, il contrôle et oriente en une direction définie, la croissance de deux rangées de jeunes chênes.

En 1975, Nils Udo réalise une plantation circulaire de bouleaux dans une prairie près de Chiemgau en Haute Bavière. Par des séries de photographies de sa plantation à différentes saisons de l'année, l'artiste se fait le témoin du caractère cyclique de l'évolution de son installation végétale *in situ*. Sous l'influence des saisons, l'œuvre incarne la mort et la régénération de l'arbre. Il devient une sculpture vivante, œuvre de la nature elle-même.

Objet d'intervention minimale, l'arbre, objet naturel vivant, participe d'une œuvre en perpétuelle évolution. La nature prolonge à son rythme le processus artistique limitant ainsi l'emprise que l'homme peut avoir sur elle.

La démarche artistique de ces deux artistes atteste de la nécessité de connaître les limites que la nature nous impose lorsqu'elle est maîtrisée par l'homme.

Les arbres sculptés<sup>11</sup> dans une poutre ou dans un tronc par Giuseppe Penone incarnent également symbolique de la régénérescence végétale.

En sculptant un tronc l'artiste donne à voir les lois de la croissance végétale. Il fait surgir d'une longue poutre de bois la forme exacte du tronc et des branches d'un arbre à un moment précis de sa croissance. Giuseppe Penone met à nu la structure originelle de ce matériau

---

<sup>9</sup> P. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, La Pleïade, tome 1, Paris, 1987, p. 210.

<sup>10</sup> D. Nash, *Entretien avec Alan McPherson*, Artscribe, juin 1978.

<sup>11</sup> G. Penone, *L'arbre de 12 mètres*, 1970, *l'arbre de 4 mètres*, 1974, *l'arbre de 2 mètres*, 1993.

ligneux, son histoire intime<sup>12</sup>. Dans cette sculpture, l'arbre est rendu à sa forme et à sa force ascensionnelle emprisonnée dans la poutre. Giuseppe Penone creuse en artisan la mémoire de l'arbre et nous donne à voir son âge.

Le désir de faire apparaître les transformations des matériaux naturels est significatif de l'Arte Povera, dont Giuseppe Penone faisait partie. Cette volonté de rendre un souffle de vie au matériau était un des enjeux de ce mouvement artistique. Germano Celant considérait que « l'art traditionnel bloquait la respiration du matériau<sup>13</sup> ».

Le chêne, symbole de régénérescence et de longévité est l'arbre que choisit de planter en 7000 endroits Joseph Beuys, lors de la documenta de Kassel en 1982. Chaque arbre planté témoigne du souci de l'artiste de donner à son projet une dimension vivante sous la forme d'une installation en constante évolution. Une colonne de basalte dressée comme un tuteur à côté de chaque arbre sert de témoin oculaire de la croissance de la pousse. Beuys qui, dans un esprit de sacralisation, nomme « monument » ce binôme organique souhaite unir deux processus naturels, la cristallisation minérale (l'inertie de la pierre) et la croissance végétale (évolution de l'arbre). L'arbre se meut lentement aux côtés de la forme figée de la pierre au repos. La colonne, mémoire de l'activité volcanique de la terre, fait office de stèle à côté de cette sculpture naturelle et vivante qu'est l'arbre.

Au travers de ces quelques exemples, le processus de croissance de l'arbre devient l'expérience d'un art organique. L'arbre manifesté derrière la poutre par Giuseppe Penone, planté par David Nash, Nils Udo ou Joseph Beuys, révèle la mise en question de l'instrumentalisation du vivant par l'art.

Aujourd'hui, Outre-atlantique, cette réalité vivante de la nature est médiatisée par certains en deçà de ses formes et de ses propriétés visibles. La préoccupation des artistes pour le milieu vivant s'inscrit sous de nouvelles formes de transformations de la matière organique végétale et même animale et au moyen de nouvelles pratiques inspirées de la vie qui émerge des laboratoires de recherche. Utilisant les plus récentes découvertes scientifiques, cet art prend la forme d'actes *in vivo* et arraisonne la nature dans sa signification première (*natus*, ce qui naît, l'engendré).

---

<sup>12</sup> «La lenteur avec laquelle on revit, on découvre une année de l'arbre rappelle sa croissance, plus elle est lente et plus elle est pleine de détails, de petites histoires et d'informations sur sa vie.» G. PENONE, *Respirer l'ombre*, Ecrits d'artistes, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2000.

<sup>13</sup> G. Celant, *Arte Povera*, Art Edition, Villeurbanne, 1989, p. 17.

### 3. *L'arbre programmé*

Natalie Jeremijenko utilise un noyer cloné en mille exemplaires. Les clones sont ensuite plantés dans divers endroits de la région de San Francisco. Leur évolution sera liée à la nature du site qui les accueille. En 1998, son installation intitulée *On tree* met en défaut la notion de standardisation du vivant liée à la pratique du clonage. L'expérience de cette artiste incorpore à la fois un processus biologique de clonage végétal lui permettant de produire une centaine d'exemplaires potentiellement identiques d'un noyer à croissance rapide et la programmation numérique, d'après un modèle original de clones électroniques ou « *e-trees* » qui sont vendus à des internautes *via* Internet.<sup>14</sup> Natalie Jeremijenko rend compte de la dissymétrie entre le mode de croissance réel des plantes produites artificiellement et un mode de croissance virtuel calculé selon un modèle de vie artificielle programmée numériquement. Le projet incorpore deux aspects : l'un met en œuvre le processus biologique du clonage ; l'autre relève de la vie artificielle. La composante de vie artificielle de ce projet consiste en une modélisation de la croissance des arbres basée sur le taux de gaz carbonique (CO<sub>2</sub>) présent dans l'environnement de l'opérateur. Les plantes réelles et les plantes numériques possèdent donc le même code de départ, biologique pour les premières, informatiques pour les secondes, mais elles vont évoluer différemment selon l'environnement dans lequel elles se trouvent. Les jeunes plants d'arbres clonés présentés en galerie avant d'être plantés en divers endroits de la baie de San Francisco, présentent une morphologie différente malgré un dispositif de confinement et un matériel génétique identique lors de leur reproduction. L'expérience de Natalie Jeremijenko souligne l'existence de facteurs biologiques imprévisibles et inexplicables qui rendent inefficace la mise en œuvre réelle du clonage, technique considérée à tort comme une fabrication en série d'êtres identiques. Son travail est une réflexion sur la complexité des processus de reproduction du vivant, un processus tel qu'aucune technique biologique, pas même un appareil de modélisation numérique ne parvient à imiter parfaitement.

---

<sup>14</sup>« Dans son projet « One tree », Jeremijenko a cloné *Paradox*, un noyer hybride (croisement d'une espèce américaine, le noyer noir, avec le noyer britannique) en quelques centaines d'exemplaires. [...] Parallèlement aux arbres réels, Jeremijenko a créé des clones électroniques, modélisés d'après l'original. Les clones électroniques ou « *e-trees* » ont ensuite été dispersés non dans la nature physique mais en un cyberspace en les distribuant *via* Internet. Un logiciel en combinaison avec un capteur CO<sub>2</sub> à connecter au PC, permet à des internautes volontaires de faire pousser un exemplaire virtuel chez soi. Afin de simuler la croissance et d'imiter la complexité de la vie, les « *e-trees* » poussent selon des algorithmes (formules informatiques) appelés « A-life ». La croissance est également influencée par l'environnement (écosystème), car le 'e-tree' est aussi tributaire du niveau de CO<sub>2</sub> dans l'endroit où il pousse, c'est à dire le PC sur lequel il est installé. » J. Philippe Cointet, *De la théorie scientifique à la pratique artistique, réflexions sur quelques réalisations relevant du bioart*. Mémoire de maîtrise sous la dir. d'Anne-Marie Duguet, Université de Paris 1, 2003-2004, pp. 31-32.

Ces arbres technonaturels indiscernables par leur double appartenance à la nature et à la technique nous quittent pour un *ailleurs* que nous ne sommes pas en mesure de programmer, un milieu peuplé d'entités hybrides à la fois naturelles et artificielles. Cet espace incertain de migration que Bruno Latour nomme l' « Empire du milieu », serait une étendue sans limite où s'effectue la dispersion incontrôlée de nos « œuvres » avec lesquelles nous co-existons.<sup>15</sup> Natalie Jeremijenko souligne les limites du déterminisme génétique et les résultats des expérimentations sur le clonage. Ses travaux nous invitent à évaluer ce qu'il advient des artefacts vivants lorsque ces objets techno naturels, mis en circulation dans notre quotidien, évoluent non plus selon un programme qui permettrait d'assurer leur maintenance technique en laboratoire mais selon les aléas de l'environnement dans lequel ils évoluent.

---

Qu'elle prenne la forme d'une résistance à la politique culturelle ou aux modes courtisanes qui labellisent les œuvres en fonction de critères parfois obscurs, qu'elle incarne l'espace de réalité qui nous permette de nous éprouver physiquement au monde, qu'elle soit une résistance au rationalisme scientifique qui repousse davantage les limites de notre emprise sur le milieu vivant ou qu'elle l'arraisonne à sa source, la médiation esthétique de la nature, telle qu'elle vient d'être décrite au travers d'œuvres d'arbres, s'appuie sur un discours moral, social et politique. Fondée le plus souvent sur des perspectives utopistes, elle tente toutefois d'imposer des limites à l'homme et s'inscrit généralement en contre-point de cet arraisonnement technique des ressources du milieu naturel et de son potentiel génésique.

Si l'art ne peut sauver ni la nature, ni la société, c'est au contraire à cette dernière de permettre à l'art et à la nature d'exister. Au regard de ce constat, l'art qui interprète la nature et plus particulièrement le vivant en le médiatisant selon toutes sortes de procédés, pose aujourd'hui la question de la responsabilité sociale et éthique de l'artiste.

---

<sup>15</sup> Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : Éd. La Découverte, 1991, p. 191.



## Notes

- 1 *Œuvres d'arbres*, Musée des Beaux-Arts de Pau, sous la direction de Thérèse Vian-Montavani, Pau, 2001, p. 83.
- 2 N. Udo, *Des sculptures dans et avec la nature*, Photographies N°8, septembre 1985, extraits.
- 3 « Il représente sans succès les verts aux élections pour le parlement européen. Mais assez vite, il lui paraît difficile de se plier aux conventions du monde politicien et sa pensée déconcertera maintes fois les militants qui ne savaient que faire d'un homme qui considérait le parti comme une sculpture... » C. GARRAUD, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994, p. 107.
- 4 J. Leenhardt, cat. expo., *Oeuvres d'arbres*, Musée des Beaux-arts de Pau, Materia prima, octobre 2001, p. 97.
- 5 « La société est une machine commerciale et la pensée de l'art y a sombré. Où est l'artiste dans ces problèmes ? Comment faire crier une sculpture comme une voix ? » Extrait de *la chronologie de l'œuvre de Frans Krajcberg*, M. O. Briot, Nova Viçosa, sept. 1990.
- 6 Extrait du Manifeste du Naturalisme Intégral, *Natura Integrale* N°3, Milan, 1979.
- 7 A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997, pages 134 à 136.
- 8 F. Dagognet, *Considérations sur l'idée de nature*, deuxième édition, Vrin, Paris, 2000, p. 16.
- 9 P. Valery, *Cahiers*, Gallimard, La Pleïade, tome 1, Paris, 1987, p. 210.
- 10 D. Nash, *Entretien avec Alan McPherson*, Artscribe, juin 1978.
- 11 G. Penone, *L'arbre de 12 mètres*, 1970, *l'arbre de 4 mètres*, 1974, *l'arbre de 2 mètres*, 1993.
- 12 « La lenteur avec laquelle on revit, on découvre une année de l'arbre rappelle sa croissance, plus elle est lente et plus elle est pleine de détails, de petites histoires et d'informations sur sa vie. » G. PENONE, *Respirer l'ombre*, Ecrits d'artistes, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2000.
- 13 G. Celant, *Arte Povera*, Art Edition, Villeurbanne, 1989, p. 17.
- 14 « Dans son projet « One tree », Jeremijenko a cloné *Paradox*, un noyer hybride (croisement d'une espèce américaine, le noyer noir, avec le noyer britannique) en quelques centaines d'exemplaires. [...] Parallèlement aux arbres réels, Jeremijenko a créé des clones électroniques, modélisés d'après l'original. Les clones électroniques ou « e-trees » ont ensuite été dispersés non dans la nature physique mais en un cyberspace en les distribuant via Internet. Un logiciel en combinaison avec un capteur CO2 à connecter au PC, permet à des internautes volontaires de faire pousser un exemplaire virtuel chez soi. Afin de simuler la croissance et d'imiter la complexité de la vie, les « e-trees » poussent selon des algorithmes (formules informatiques) appelés « A-life ». La croissance est également influencée par l'environnement (écosystème), car le 'e-tree' est aussi tributaire du niveau de CO2 dans l'endroit où il pousse, c'est à dire le PC sur lequel il est installé. » J. Philippe Cointet, *De la théorie scientifique à la pratique artistique, réflexions sur quelques réalisations relevant du bioart*. Mémoire de maîtrise sous la dir. d'Anne-Marie Duguet, Université de Paris 1, 2003-2004, pp. 31-32.
- 15 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : Éd. La Découverte, 1991, p. 191.