

Pollen et chlorophylle : picturalités végétales

Par Élisabeth Amblard

Résumé

Pollen et chlorophylle : picturalités végétales, comme deux points ou plutôt deux taches, l'une jaune, l'autre verte ; ici, il va être question de couleur, de peinture et de végétaux, et aussi de matières colorées (de pigments), de lumière et de perception. Une large première partie situe des points spécifiques d'intérêts : la couleur du point de vue de sa matérialité pigmentaire et de son expérience sensible. Ils seront développés, dans un second temps, engagés dans les pratiques d'artistes tels J.M Sicilia, G. Penone et W. Laib qui placent le pigment végétal au centre de leurs démarches. Comment la couleur, et particulièrement le pigment dans ses ancestrales et contemporaines qualités, en tant que suc, poudre et molécule, s'inscrit dans la perspective des pratiques picturales ? Comment donne-t-il à penser spécifiquement les natures (lumineuses, coloriques et chromatiques, pérennes ou instables) d'une matière vivante à l'œuvre ?

Plan

- Introduction : Évocateurs de couleur
- Matières colorantes et solidité chromatique
- L'existence dissimulée de la couleur
- Instabilité de la matière, instabilité de sa perception - Optique de la couleur :
- La couleur inhérente - 1 : Giuseppe Penone et la lymphe chlorophyllienne
- La couleur inhérente - 2 : José Maria Sicilia et les impressions végétales
- La couleur inhérente - 3 : Wolfgang Laib et le pollen pigmentaire
- Conclusion : La couleur « already there » / « déjà là »

Texte intégral

Introduction : Évocateurs de couleur

Pollen et chlorophylle : picturalités végétales, comme deux points ou plutôt deux taches, l'une jaune, l'autre verte ; de ce titre on peut aisément deviner qu'il va être question de couleur, de peinture et de végétaux, et aussi de matières colorées (de pigments), de lumière et de perception.

Lorsque Marcel Duchamp répond à Philippe Colin, lors d'un entretien, sur ce qu'il entend par « ready-made », il dit : « Il y a toujours quelque chose de « tout fait » dans un tableau : vous ne faites pas les brosses, vous ne faites pas les couleurs, vous ne faites pas la toile. » [1]. Je crois que c'est de là que va partir le faisceau de mes questionnements au sujet de la peinture, et du hors champ qu'elle investit dans les œuvres de José Maria Sicilia, Giuseppe Penone et Wolfgang Laib,

pour essayer de saisir comment ces trois artistes interrogent en particulier la couleur et ses agents ici un peu exclusifs : le pigment et la lumière.

Comme préambule, afin de circonscrire une première fois le champ de mon investigation, je dirais que mes préoccupations artistiques se trouvent au départ de ma constante attention pour la nature et en particulier le végétal, dans mes dessins comme dans mes installations. Cet intérêt pour le végétal m'a conduit aussi à observer, au plus près, les œuvres en particulier contemporaines, le comprenant. C'est donc comme plasticienne que je développe ce qui suit.

Une large première partie de ce qui suit sera un prologue plaçant des points spécifiques d'intérêts : la couleur du point de vue de sa matérialité pigmentaire et de son expérience sensible. Ils seront, dans un premier temps, développés, engagés dans les pratiques d'artistes tels J.M Sicilia, G. Penone et W. Laib qui placent le pigment végétal au centre de leurs démarches. Comment le pigment, dans ses ancestrales et contemporaines qualités de teinture - en tant que suc, poudre et molécule - s'inscrit-il dans la perspective des pratiques picturales ? Comment donne-t-il à penser spécifiquement les natures (lumineuses, coloriques et chromatiques, pérennes ou instables) d'une matière vivante à l'œuvre ?

Matières colorantes et solidité chromatique

« (...) l'homme voit en couleurs (...) » [2] Manlio Brusatin

Le monde nous est donné à voir coloré. À l'observer, notre environnement direct regorge d'une infinité de nuances, et les plus intenses (d'une intensité que l'on mesure bien souvent à sa luminosité), les plus rares, sont peut-être celles de la nature (ce que l'on comprend par *phusis*, qui se définit par opposition à l'art (*tekhnê*) [3]). Il y a en fait deux familles de couleur, je distinguerai les couleurs *natives*, constitutives de la matière « première », et des couleurs *fabriquées*, puis introduites, c'est-à-dire incorporées ou appliquées par le biais d'*artefact*.

Matériellement il s'est avéré que l'on a bien des difficultés à dissocier et à extraire, de la part organique de la nature que l'on nomme le vivant, sa dimension colorée pour la déplacer. Un rouge sang est celui perlant au doigt piqué par une ronce ; sec il brunit ; le rose transparent d'un pétale disparaîtra en quelques heures, le vert de la feuille ne saurait être retenu. Couleurs vives. Une *matière colorée* n'est pas nécessairement *colorante*, loin s'en faut.

L'existence dissimulée de la couleur

Extraire la couleur : brefs rappels historiques au sujet de la nature, puis de la fabrique des couleurs.

La couleur est l'une des données premières de la peinture. Elle s'y matérialise par les pigments. Si aujourd'hui ils sont principalement synthétiques, de la moitié du XIX^{ème} siècle jusqu'à l'époque contemporaine, les colorants utilisés en peinture, notamment, étaient d'origine naturelle, liés au monde minéral, à des composants naturels organiques, animal ou végétal.

Dès le paléolithique inférieur (- 350 000 av. JC) on sait isoler les qualités chromatiques des minéraux, notamment des terres et sables que l'on obtient après élimination du sable (mis en suspension dans l'eau, le quartz tombe au fond et l'argile et l'oxyde coloré restent en suspension). Ne reste que le pigment, cette fraction colorée fine (entre 0,01 et 1 micromètre). Et déjà il peut être le fruit d'une élaboration, d'une modification, un exemple, c'est en chauffant l'ocre que l'on obtient du rouge, - cela dès 40 000, av JC - au paléolithique moyen.

Si, au Moyen Age, les peintres utilisent le plus souvent des pigments minéraux fabriqués localement en majeure partie ou quelques autres importés (vert de cuivre ou de terre verte, ocre jaune ou jaune d'orpiment, blanc de plomb, bleu de lapis-lazuli, ...), leur palette de couleurs, relativement restreinte, les incite à en créer de nouveaux. Pour cela ils auront recours à des colorants, d'origine

végétale (pastel (bleu), garance (rouge ou rose), graines de gaude (jaune), ou animale (cochenille (rouge), ...) - les mêmes que ceux employés en teinture, déjà connus depuis l'Antiquité - pour l'occasion fixés sur une poudre minérale blanche. Ces pigments particuliers, insolubles, appelés *laques*, permettent un réel élargissement de la gamme chromatique.

Et je ne résiste pas, à ce moment, à donner, brièvement, quelques exemples de pigments organiques naturels nommés aussi « pigments biologiques » :

En commençant par le pourpre (une petite parenthèse, donc, dans le monde animal), qui avant d'être extrait des graines de tournesol, le fut, à grand frais, d'un coquillage :

Une prosaïque petite bête grisâtre serait à la source d'une invraisemblable concentration de la couleur. Selon la légende grecque [4], elle fût découverte par le dieu Melqart Héraclès se promenant sur une plage en compagnie de la nymphe Tyros, et de son chien. Ce dernier croqua un murex ; ses mâchoires alors se teintèrent de pourpre. Fascinée, la nymphe souhaite avoir un vêtement de cette couleur. Pour lui plaire, le dieu inventa le procédé pour extraire du coquillage la couleur pourpre et en faire une teinture. Pline l'Ancien, dans son *Histoire Naturelle*, précise : « on extrait le précieux liquide des plus grands pourpres, après avoir ôté la coquille ; on écrase les plus petits, vivants, avec leur coquille ; il faut pour cela qu'ils dégorgent leur suc » [5]. Il écrit aussi qu'il faut capturer les murex vivants, car le précieux liquide, la précieuse humeur de la teinture est évacuée par le coquillage quand il « expire » et qu'« on l'apprécie surtout quand elle a la couleur du sang figé : foncée, vue de face ; avec reflets brillants, vue de biais ».

Ici se pose, premièrement, le principe de l'existence dissimulée de la couleur à l'œil et ensuite celui de son extraction. Cette analyse induit aussi à interroger la qualité stable des couleurs fabriquées et à construire des analogies avec les « couleurs natives ».

Il en est un peu de même pour l'indigo (nom botanique : *indigofera tinctoria*), - et nous retrouvons le végétal pour ne plus maintenant le quitter. Concernant cette couleur, je n'ai pas trouvé telle légende que celle de la nymphe Tyros. Dans l'Antiquité c'est l'*Indicum* de Pline. À l'observer, l'arbuste, qui tient son nom du grec *indikon*, « de l'Inde », allusion au pays où les européens découvrirent la plante (cultivée depuis plus de 4000 ans), aux fines feuilles divisées en folioles vert grisées et aux petites fleurs roses, n'avance pas plus sa couleur bleue que sa qualité tinctoriale. C'est après avoir laissé tremper ses feuilles dans l'eau jusqu'à leur fermentation (qui est une oxydation), qu'apparaît le fameux bleu en un précipité. Ensuite, celui-ci est mélangé à une base forte, comme l'hydroxyde de sodium, comprimé, mis à sécher et réduit en poudre. L'indigo, comme la plupart des teintures, s'obtient par une lente élaboration. Les extractions sollicitent souvent nombre d'opérations distinctes et patiemment mises au point, par une succession adaptée de chauffage, macération, décantation, décoction, distillation, ou précipitation, filtrage, lavage et séchage.

L'indigotier, buisson, est sans valeur symbolique attestée ; cependant, la teinture *indigo* qui en est extraite, ce *produit* pour lequel il fut massivement cultivé, est fortement associé à l'Inde. Aussi retrouve-t-on le bleu indigo dans une telle perspective dans les œuvres d'Anish Kapoor telles *Adam* de 1988-9 [6] et *A Wing at the Heart of Things/Une Aile au Coeur des Choses* [7] de 1990.

Dans les deux exemples du pourpre et de l'indigo, il s'agit d'aller chercher la couleur là où on ne la voit pas : d'aller la chercher là où elle est encore invisible. Et puis d'abandonner le lien imagé qui l'associe au vivant d'origine, plante ou animal. Dans le premier cas, comme dans le second, on ne doute pas de la suite des expérimentations qui ont précédé sa venue.

La couleur est alors une extraction de la nature. Une fois cette opération faite, en peinture notamment, elle connaît un déplacement vers sa destination : la représentation. La couleur serait une matière, une composante du perçu « colorique » si l'on se range aux définitions qu'en propose Manlio Brusatin [8]. Simplement, en quelles occasions, pourra-t-on lire des signes dans les noms donnés aux couleurs en lien avec les couleurs « natives » observées dans la nature. Par exemple, l'hématite (oxyde de fer) noire, une fois réduite en poudre, est rouge et tient son nom d'origine grecque du sang (hématie : globule rouge du sang). Dans ces cas, il s'agit de saisir une

correspondance avec une couleur observée, mais pas tant nommément avec sa source d'extraction.

En même temps qu'est produite la couleur est produite la distance, le pigment sera le médium, le moyen de la couleur, son support, son truchement matériel, en général. Si ce n'est régulièrement par son nom, la couleur n'entretient pas de lien sémantique avec ce à partir de quoi elle est extraite, au mieux une distraite mémoire ou alors, comme chez Anish Kapoor une mémoire culturelle, historique. S'il est le médium, au centre, c'est qu'il permet le passage d'une forme colorée à sa représentation. Seul compte le résultat, la densité produite.

Il y a donc distance jusqu'à l'oubli. En peinture, la représentation tient aussi de ce hiatus, cette quasi-impossibilité, qui est aussi un dépassement, à former l'image avec l'objet à son origine. Je remarque là « un passage de la matière colorée au coloris qui est, en peinture, la représentation des couleurs des objets » [9].

Les moteurs de la recherche de cette matière-couleur sera, outre de donner des couleurs au monde fabriqué des objets et des représentations de *l'homo faber*, celle de le faire de manière durable en résistant à l'épreuve du temps.

Pour cela il faut en particulier considérer la lumière, en notant, en premier lieu que de quelque nature que soit la matière colorée, la couleur est véhiculée par la lumière et complètement sous sa dépendance. En notant que la condition de possibilité de la peinture est la lumière qui la véhicule. Sans lumière, pas de couleur. C'est son mode d'existence optique. C'est aussi son principal facteur d'altération physique.

Pendant des siècles, les artistes, les peintres se sont préoccupés de la pérennité de leurs œuvres, se méfiant des couleurs réputées instables [10]. Cette instabilité peut tenir à différents facteurs notamment les altérations irréversibles causées par une exposition à la lumière. Au long cours, un pigment, une teinture, sera jugé sur sa capacité, d'une part, à matérialiser la couleur, et d'autre part, à celle de résister à la lumière : on parle alors de leur solidité.

Instabilité de la matière, instabilité de sa perception - Optique de la couleur :

Depuis longtemps, la couleur, par sa qualité rétinienne suscite la méfiance ; dans le même temps, elle exerce une certaine fascination et aiguise l'intérêt. On s'interroge sur sa constance perceptive et sa stabilité chromatique, au XVII^{ème} siècle en particulier, avec le débat relatif aux importances du coloris et du dessin en peinture [11].

La couleur se loge dans la perception et c'est d'un de ces points de vue que je me situe ; on serait assez tenté de dire que chaque chose est d'une certaine couleur que, de plus, nous saurions nommer. Nos perceptions sensibles renseignent la connaissance et la compréhension de ce qui nous entoure. Manlio Brusatin écrit « le discours sur la couleur a toujours été lié à l'observation des objets dans la lumière, en même temps qu'aux réflexions sur la nature de l'une et de l'autre (...). Couleur donc, soit au sens de matière colorée, soit à celui de la sensation (...) » [12].

En quels termes suis-je en mesure de percevoir la « couleur » réelle d'un objet ? Mes perceptions, en matière de couleur sont-elles stables ? Sont-elles une suite de fluctuations : variations successives, « impermanence », discontinuité qui ne sait être durable ? Ou présentent-elles une combinaison d'instabilité : celle de la couleur-matière elle-même, celle de sa perception ? Sont-elles liées à une expérience, une suite de rencontres avec cet objet, une espèce de moyenne des impressions rétiniennes passées au crible de mon entendement ? Ou généralise-t-on la couleur de l'objet à celle sous laquelle il m'apparaît le plus généralement ?

À ses interrogations Merleau-Ponty répond que l'on pourrait être tenté de croire en cette dernière hypothèse, que « c'est la couleur sous laquelle je vois le plus souvent la table, celle qu'elle prend en lumière diurne, à courte distance, dans des conditions « normales », c'est-à-dire les plus

fréquentes. (...) La constance de la couleur serait donc une constance réelle. Mais [poursuit-il] nous n'avons ici qu'une reconstruction artificielle du phénomène. Car, à considérer la perception elle-même, on ne peut pas dire que le brun de la table s'offre sous tous les éclairages comme le même brun, comme la même qualité effectivement donnée par le souvenir. (...) (Aussi) ce n'est pour ainsi dire que la « substance de la couleur » qui demeurent sous les variations de l'éclairage. La prétendue constance des couleurs n'empêche pas [citant là Gelb] « un incontestable changement pendant lequel nous continuons de recevoir dans notre vision la qualité fondamentale et pour ainsi dire ce qu'il y a de substantiel en elle. » [13]. La couleur en cela serait un équilibre donnant accès à sa substance tout en se définissant pour moi selon plusieurs états perceptifs, mouvants, en des variations d'autant plus nettes que l'on considère, par-delà les phénomènes perceptifs, les couleurs du vivant : pour une même chose (objet ou sujet) : les verts pluriels des feuilles se concentrent en des tons plus ou moins saturés au cours du temps, les joues s'empourprent et palissent.

Un dernier point, succinctement, avant de passer au second mouvement de mon propos, pour évoquer le fait que, d'une part, dans la peinture de représentation, le pigment est transparent, d'une transparence (conceptualisée par Louis Marin notamment) qui tient au fait que dans une large part de la peinture classique, peinture de représentation, la couleur n'apparaît pas tant en tant que matière mais procède de manière à devenir un signe, de manière à construire des analogies avec les couleurs originales des objets de la représentation. D'autre part, qu'en peinture, à l'opposé de cette transparence, se place l'opacité. « Il y a opacification quand la représentation ne désigne plus simplement l'objet au travers de ses signes (transitivité) mais revient sur elle-même, exhibe ses signes en tant que signes, questionne son propre fonctionnement (réflexivité). ». L'opacité (selon Louis Marin), est une présence de matière qui serait « la signifiante (de l'image) du visible » [14], une matière se présentant en tant que telle, une matière qui devient signe.

La couleur inhérente - 1 : Giuseppe Penone et la lympe chlorophyllienne

Le monde végétal perçu propose un immense éventail de verts ; et on estime à près d'un milliard de tonnes la chlorophylle synthétisée par les plantes de toute la Terre en une année.

Le vert de la feuille est pigmentaire. Il est chlorophyllien. En peinture, il n'a pas été retenu pourtant comme tel. Il est une matière colorée, mais une matière colorée sans résistance au temps. Le vert chlorophyllien perd vite sa vivacité.

Depuis 1983, l'artiste italien Giuseppe Penone procède pour ses *Vert du bois / Verde del bosco* [15] par la technique du frottage. Lors d'un entretien il explique sa manière, simple et directe : « (...) on prend des feuilles, on frotte le tissu qui est posé sur une branche et on a vraiment la sensation d'un bois, d'une forêt » [16]. G. Penone enveloppe donc branches ou troncs d'un grand linge, ou plutôt d'une toile, puis frotte, écrase les feuilles sur le bois. D'un geste, avec la lympe végétale pigmentée verte, il en saisit le relief et les creux. D'une part, « c'est l'idée de prendre une couleur qui existe dans la nature » [17], une couleur extraite, et plus encore, de même nature que le référent auquel elle se trouve associée et dont elle est l'écho. La pression se fait expression directe. Si, comme G. Penone l'affirme : « cette technique permet(tait) de réaliser une image avec de la couleur, sans que la démarche soit de l'ordre de la représentation » [18], plus encore elle tisse, dans une forme d'immédiateté, couleur, substance et corps végétal au plus serré. Le lien au référent s'établit de manière indicielle, avec la lympe végétale, en suc, jus et empreinte. « *Vert du bois*, c'est un peu comme faire une peinture de la mer avec de l'eau de mer » dit G. Penone.

Je mentionnais plus haut l'importance de la solidité pigmentaire. Quelles sont les conditions de conservation des *Vert du bois* ? Elles sont complètement relatives à l'évolution du pigment chlorophyllien. La variation et l'altération participent du processus tant naturel qu'artistique ; elles intègrent l'œuvre comme la décoloration des feuilles dans le cycle végétal. La chlorophylle est le principal pigment assimilateur, vert, qui permet aux plantes de photosynthétiser [19]. Elle est, à la

fois, pigment et agent de la fabrique végétale, de ces débordements de verts que l'on connaît au printemps et pendant l'été. Elle est aussi un composé peu stable que la lumière du soleil altère.

Les frottages *Vert du bois* évoluent donc. Frais, ils sont verts. « Après (dit l'artiste) la couleur change avec le temps, elle devient brune. » Loin d'être figée, la trace végétale portée par la toile ou le papier marque son lien à la temporalité, celle de la plante, celle de sa substance et celle de son image.

L'œuvre *Verde del bosco e verde del rame* / *Vert du bois et vert du cuivre* [20] de 1984, semble enregistrer, mémoriser ces changements inévitables, oxydations végétale et métallique, inversant le brun et le vert, le vert fragile de l'écorce brunissant avec le temps, pendant que le cuivre roux se stabilise en vert.

Catherine Grenier perçoit cette série d'œuvres comme s'inscrivant « de plain pied dans l'histoire de la peinture », « parce qu'elle est réalisée sur toile et parce que l'image créée est en un sens « figurative » [21]. Elle voit aussi là une limite de l'œuvre. Si cette série entre, pour moi, dans l'histoire de la peinture, fût-ce de manière furtive ou temporaire (car le jus organique n'en a certainement pas fini d'évoluer), c'est par sa réflexion sur la couleur, y compris une couleur sur la toile, une matière couleur sans différence mais en adhérence avec son motif pris au sens double et plein du mot, à la fois objet de la présentation et mobile de l'acte artistique.

Et c'est là, dans la puissance des éléments premiers, que je parlerai une première fois de ce que je considère comme la couleur inhérente, (*inherentia, inhaerere* : tenir à, être attaché à), une couleur, par son caractère et son état, liée de manière toute intime et nécessaire à ce qu'elle présente. [22]

Il y a quelque chose de très proche de cela dans l'œuvre de José Maria Sicilia et en particulier avec la série *En Flor* [23], datant de 2000.

La couleur inhérente - 2 : José Maria Sicilia et les impressions végétales

Qu'avons-nous là ? *En Flor*, 2000, deux œuvres visibles depuis 2001 dans la collection du FRAC Picardie. Ce n'est pas à proprement parlé un diptyque mais plutôt une suite. Les deux œuvres ont les mêmes dimensions, une envergure assez importante - environ deux mètres par un mètre cinquante. Aujourd'hui, on voit d'abord sur ces formats des taches, des jus colorés dans une gamme de jaunes et de bruns avec quelques traces plus rosées, des tons d'ocres et de rouges, aux bords diffus, flottants. En s'approchant, si les taches ne se précisent pas, par transparence, une profondeur se définit, se discernent un dessus et un dessous. On devine quelque chose sous les feuilles de papier ; les cartels nous renseignent : « Fleurs et feuilles écrasées entre deux papiers japonais ». On reconnaît alors les composants à l'œuvre, fleurs et feuilles d'une part, d'autre part le papier japonais, apprécié pour ses qualités de résistance et de finesse, sa texture, et pour sa souplesse. Il est végétal, naturel, fabriqué à la main à partir de plantes sélectionnées (des mûriers). Son pH est neutre, sans acidité ni basicité, caractéristique même qui tient un rôle déterminant dans la conservation de l'œuvre.

La technique employée ne saute pas aux yeux. On pressent, on ressent cependant une pression. « Pour *En Flor*, nous avons mis sous presse des fleurs fraîchement coupées ; sur la feuille n'apparaissait que la trace délicate de leurs couleurs. » mentionne l'imprimeur Michael Woolworth [24].

On imagine José Maria Sicilia placer, organiser sur le plateau une feuille puis sur cette feuille quelques fleurs fraîches ; une seconde feuille recouvre le tout avant un passage sous une presse. *En Flor*, ce sont donc des fleurs saisies entre deux pages, qui pressées par le *modus operandi* défini par l'artiste J. M. Sicilia, ont produit un liquide et un dépôt, une mixture, une substance liquide végétale, organique, une aquarelle en densité, renouant avec l'origine de pigments picturaux, naturels, fins et colorés. *En Flor* est une suite d'impressions en leur sens très concrètes, des

impressions en atelier d'imprimeur. C'est une impression qui est une empreinte, mais non pas un relief ou un creux mais une trace toute humorale, imprégnant son support et qui, par inclusion, conserve l'origine de l'extraction.

Comme dans la série précédemment étudiée de G. Penone, il semble à nouveau que « c'est l'idée de prendre une couleur qui existe dans la nature », de la retenir un moment dans les fibres, végétales elle aussi, du papier. Le jus pressé des fleurs, en lymphe aquarellée est absorbé par les feuilles de papier. Les fleurs, elles-mêmes, dont on ne devine que des contours informels, vont être séchées, vidées de leur fluide. Les couleurs fraîches vont s'oxyder. C'est un phénomène de vieillissement : les couleurs, comme les plantes, se fanent. Cela fait partie du processus à l'œuvre, jusqu'à un état stable, à l'échelle du regard humain.

José Maria Sicilia réfléchit en peintre. Il dit : « je perçois que la peinture fait partie de nous ici, maintenant et dans le passé. C'est une impression persistante ». Il inscrit sa démarche picturale dans la temporalité.

En Flor, 2000, que l'on peut traduire par « en fleur », associe et nous donne à voir deux moments, celui de la floraison, cet instant du cycle végétal lié à la fraîcheur et point d'épanouissement, et celui d'une vision stoppée, dans les pétales et pistils pilés et décomposés, vision pigmentaire et picturale. À la fois extraits humides et matière sèche, comme une tige serrée entre deux pages d'un livre, *En Flor*, inscrit de la substance, une forme corrélative du temps.

La couleur inhérente - 3 : Wolfgang Laib et le pollen pigmentaire

Les œuvres dont il s'agit maintenant sont d'une matière unique n'ayant subie aucune transformation : le pollen. Devant elles comme devant un champ de couleur. On les sait matière, on les voit couleur, comme une couleur pure, extrêmement lumineuse.

Depuis 1977, pour W. Laib c'est d'abord d'un patient travail de récolte (sorte d'exercice spirituel - au caractère répétitif, entraînant à la méditation) dans la campagne autour de sa maison et de son atelier, dans un petit village au sud de l'Allemagne. Il s'agit de cette qualité (de peintre) qui lui « dicte » d'aller chercher la couleur là où elle est encore invisible. On peut mettre au défit quiconque d'anticiper la puissance chromatique du pollen de noisetiers à la seule vue des arbres, porté par les longs chatons des fleurs mâles du noisetier, jaunâtres qui pendent au vent. C'est ici un fort indice de l'intérêt sémantique que l'artiste accorde au pollen lui-même « Le pollen (du grec *πάλη* (*palè*) qui veut dire : farine ou poussière) est une poussière très fine constituée de grains microscopiques produits et libérés par les anthères de plantes. » Pris individuellement le grain de pollen, est l'agent mâle de la fécondation, chez les phanérogames (végétaux supérieurs, plantes à fleurs) [25], il est la semence : Wolfgang Laib dit qu'il est « the beginning of life » : le début de la vie. C'est donc cette matière collectée, transportée, transposée dans les lieux artistiques que W. Laib installe au sol.

C'est une matière couleur, imperceptible à l'œil, à l'état de nature, saisie et révélée dans la concentration.

C'est une couleur lumière : l'extrême finesse des grains de pollen (les minuscules grains de forme plus ou moins ovoïde de quelques dizaines de micromètres de diamètre [26]) participe de sa luminosité. Physiquement, elle multiplie les zones de surface de réflexion des rayons lumineux, et accroît ainsi la quantité de lumière diffusée pour une luminosité d'une puissance rare.

C'est une couleur libre, sans additif, sans liant, sans l'emprise du médium, poudroïement, sans poids quasiment. Poussière volatile, qui, se volatilissant, passe à l'état de vapeur, de buée colorée et se répand de manière aérienne. Une couleur libre comme une dissémination des grains de pollen, une dispersion qui en fait aussi une question de conservation [27] soulevée par Anne Cadenet, une question quantitative.

Pour installer ces pièces, Wolfgang Laib dépose, sans brosse, mais avec un tamis délicatement et

régulièrement heurté par une cuillère, en dépôt poudré, le pollen. Des pollens distincts plutôt, car chaque espèce de plante produit un pollen qui se distingue notamment de manière chromatique, du jaune orangé du pissenlit au jaune presque blanc du pin. Cela participe du protocole « oral » mis en place par l'artiste pour le montage de l'œuvre. Il est d'ailleurs de même au « démontage » de l'œuvre. « Des petites mains se chargent de rassembler le pollen, au pinceau, en de petits monticules qui seront tamisés avant d'être remis en bocaux. » [28]

Comme pour les œuvres de Giuseppe Penone ou José Maria Sicilia se posent les questions de la conservation de ce pollen gisement de couleur et, consécutivement, celles de sa permanence. Ces informations se trouvent dans une étude entreprise par le Musée national d'art moderne (Centre George Pompidou) et le laboratoire de palynologie du Museum national d'histoire naturelle suite à l'exposition de *Carré de pollen* de Wolfgang Laib, pièce de pollen de noisetier (en réalité rectangle de 320 x 360 cm), et de son *nettoyage* en 1992. [29]

À la différence de la chlorophylle, les grains de pollen ont une fantastique solidité. Sans trop entrer dans le détail, « l'exine, enveloppe extérieure constituée de sporolénine (hydrocarbure polyterpénique qui confère au pollen sa couleur en général jaune) est très résistante, en particulier aux ultraviolets, et se fossilise. Peu sujette à l'oxydation, (elle) est quasiment inaltérable » [30]. Leur luminosité ne saurait être altérée si ce n'est par des pollutions.

Dans cet exemple, à nouveau, la couleur prend tout son sens. Elle n'est plus portée par un médium et chargée de représenter mais plutôt comme représentante de ses origines, consécutive, voire constitutive, de sa matière. La couleur dénoue le problème d'une cosmétique de la peinture [31] pour un art qui utilise les poudres mais non pas un fard, un art non plus imitatif, une couleur non pas parure mais nature, une poudre, un pigment, une semence, « *simple as that because it is complicated as that* » [32].

Conclusion : La couleur « already there » / « déjà là »

J'ai choisi les œuvres de trois artistes. Ils ne sont pas des cas isolés et nombreux sont ceux qui introduisent une réflexion sur la peinture contemporaine utilisant et considérant le végétal. J'en citerai maintenant un autre, aussi surprenant soit-il : Denis Oppenheim, en m'appuyant sur ce qu'il écrit au sujet de *Cancelled Crop* [33], qui date de 1969. « En septembre le champ était moissonné en forme de X. Le grain a été isolé à l'état brut, puis tenu à l'écart de tout traitement. La matière première est plantée puis cultivée dans l'unique but de la détourner d'un système orienté vers la production. Écarter ce grain de tout usage futur (comme production alimentaire) équivaut à empêcher le pigment brut de devenir une force illusionniste sur la toile du peintre. »

En septembre 1969, Denis Oppenheim organise donc la moisson d'un champ en forme de X ; il le désigne, il le biffe. Le grain moissonné est retiré, détourné de tout circuit productif. Pour l'artiste, soulignons-le, cela équivaut à « empêcher le pigment brut de devenir une force illusionniste sur la toile du peintre ». Une réflexion sur ce qu'est « peindre », serait donc étroitement liée à l'origine de cette œuvre de Land Art ; une réflexion sur la peinture doublement portée sur un autre terrain, considérant l'élémentaire du pigment, sa qualité de grain et son caractère végétal.

Ainsi est considérée la dimension concrète du pigment, non pas seul truchement « transparent » mais matière visible voire lisible, pigment en soi.

Dans l'étude, ici développée, il est aussi (et peut-être surtout) un pigment sélectionné pour ses dimensions chromatiques, ses réactions en luminosités picturales. Qui plus est, dans les œuvres examinées, nous l'avons vu, la couleur ne saurait se délier de sa forme ni de son origine, la couleur se tient comme la réalité d'un corps, elle est inhérente. Et pollen et chlorophylle sont deux pendants de picturalités végétales contemporaines, du point de vue de leur présence et de leur résistance respectives.

En conclusion, pour reprendre les mots de Marcel Duchamp sur la pré-fabrication en peinture qui

introduisait mon propos : s'il reste la toile ou le papier, le ragréage au plâtre unifiant le sol pour Giuseppe Penone, José Maria Sicilia et Wolfgang Laib, ces artistes travaillent sans brosse. Font-ils la couleur ? Davantage certainement ils l'extraient et nous la présentent en tant que matière vivante à l'œuvre, ouvrant et portant la réflexion de nos possibilités d'être au monde. La couleur, pour eux, puis pour les spectateurs, n'est pas « ready made », elle serait « already there », non pas *déjà faite* mais *déjà là*, avec une présence qui suggère, en germe, son évanouissement.

Précision de l'auteur : Ce texte est la poursuite et l'extension d'une recherche amorcée lors du colloque *Traces du végétal*, 13-14-15 juin 2012, Université d'Angers, laboratoires CERIEC, CERHIO et ESO : « Le végétal et ses traces dans l'art contemporain. Les modes opératoires de la création dans trois œuvres de J. M. Sicilia, B. Moninot et G. Penone », *Traces du végétal*, Presses de l'Université de Rennes, 2015, p. 125-134, empruntant en partie et prolongeant les analyses faites alors des œuvres *En Flor* (2000) de José Maria Sicilia et *Verde del bosco* (1983 - ...) de Giuseppe Penone.

Élisabeth Amblard, 2014

Notes

[1] Philippe Colin, *Marcel Duchamp parle des ready-made*, entretien avec Marcel Duchamp, Paris, Éditions L'échoppe, 2008, p. 9-10.

[2] Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Editions Champs/Flammarion, 1996 [1983], p.29.

[3] Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Editions Fayard/Éditions du temps, 2004, art. *Nature*, p. 853. « Les êtres et les objets naturels ont en eux-mêmes le principe de leur existence, à la différence des produits de l'art qui le reçoivent de l'extérieur »

[4] transmise par Pollux, *Onomasticon*, 1, 45.

[5] Pline l'Ancien (23-79 ap. JC), *Histoire Naturelle*, livre IX, 133-135.

[6] Anish Kapoor (né en 1954), *Adam*, 1988-9, grès et pigment, dimensions : 2390 x 1205 x 1040 mm, coll. Tate, Acquisition : 2000 – réf. : T07592.

[7] Anish Kapoor, *A Wing at the Heart of Things/Une Aile au Coeur des Choses*, 1990, ardoise et pigment, dimensions : 280 x 3530 x 2700 mm - 250 x 2950 x 3200 mm, coll. Tate, acquisition : 1990, réf. T05856.

[8] Manlio Brusatin écrit : « le discours sur la couleur a toujours été lié à l'observation des objets dans la lumière, en même temps qu'aux réflexions sur la nature de l'une et de l'autre (...). Couleur, donc, soit au sens de matière colorée, soit à celui de sensation et de songe. Pour établir une distinction, on recourra à l'adjectif « colorique » dans le premier sens, et à l'adjectif « chromatique » dans le second, c'est-à-dire pour les phénomènes de la perception et de la suggestion (...). » - Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, op. cit., p. 40.

[9] Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Editions PUF, 1990, p. 423.

[10] Sans pour autant s'en dispenser. On peut donner l'exemple du jaune qui manque le plus aux peintres ne disposant pendant longtemps que de l'orpiment (sulfure d'arsenic), minéral rare et dangereux ou de la laque de gaude (plante herbacée) qui tiennent l'un et l'autre mal à la lumière ; cela jusqu'au XVIIème siècle où est mis au point le jaune dit « de Naples ».

[11] Voir Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Editions Flammarion, 1999 [1989].

[12] Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, op. cit., p. 39-40.

[13] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1999 [1976], p. 351-352.

- [14] Louis Marin, *L'Opaque*, in Marc Le Bot, *Images du corps*, exposition réalisée d'après l'ouvrage de Marc Le Bot, Aix-en-Provence, Éditions Présence contemporaine, 1986, p. 29.
- [15] Giuseppe Penone, *Verde del bosco/ Vert du bois*, série débutée en 1983, 1986, toiles et pigment végétal
- [16] Catherine Grenier et Annalisa Rimmaudo, *Giuseppe Penone*, entretien avec Giuseppe Penone, catalogue de l'exposition, Éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 279.
- [17] *Ibid.*
- [18] *Ibid.*
- [19] La spécificité de la chlorophylle est la qualité constitutive de la plante. Son étymologie la définit par ce mot composé au début du XIX^{ème} siècle à partir des racines grecques *χλωρός* : vert (tendre) et *φύλλον* : feuille.
- [20] Giuseppe Penone, *Verde del bosco e verde del rame/ Vert du bois et vert du cuivre*, 1984, pigments végétaux, toile et cuivre, 290 X 260 cm.
- [21] Catherine Grenier, *Giuseppe Penone*, chapitre VII *Narcisse*, Editions du Centre Pompidou, 2004, p. 182.
- [22] « 1- (...) Inhérent équivaut à essentiel. 2- En logique, qualité d'une détermination affirmée d'un sujet n'existant que par lui. Kant (1724-1804) oppose l'inhérence, l'existence attribuée séparément aux accidents (par exemple le mouvement de la matière) à la subsistance, l'existence propre de la substance. » Christian Godin, *Dictionnaire de Philosophie*, Fayard/éditions du temps, 2004, p. 662.
- [23] José Maria Sicilia (Madrid, 1954), *En flor*, 2000. Série de pièces uniques sur papier, fleurs et feuilles écrasées entre deux papiers japonais, 196,5 x 152,5 cm et 198,5 x 152,5 cm acquises par le FRAC Picardie en 2001.
- [24] Voir le site internet de l'imprimeur Michael Woolworth (Paris), <http://www.michaelwoolworth.com/>
- [25] Grains initialement contenus dans l'anthère à l'extrémité des étamines. Pour germer, le grain de pollen doit atterrir sur le pistil d'une fleur (femelle) de la même espèce.
- [26] De 22 à 100 microns, le grain de pollen est anémophile, tripolé, de forme subtriangulaire.
- [27] Question abordée lors d'un entretien en avril 2014 avec Anne Cadenet, Responsable du Service Collection, Documentation, Archives - CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux. Entraînant la question suivante en terme de conservation muséale : l'œuvre, ainsi, rétrécit-elle ; se réduit-elle ?
- [28] *Ibid.*
- [29] Sandrine Jadot, « Carré de Pollen de Wolfgang Laib : un cas représentatif de la spécificité de la conservation-restauration d'art contemporain », *Conservation restauration des biens culturels*, n°16, décembre 2000, p. 12-19.
- [30] *Ibid.*, p. 16.
- [31] Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, op. cit., p. 50.
- [32] Propos de W. Laib, film de 8 min.44, Moma NY, 2013.
- [33] Dennis Oppenheim (American, 1938–2011), *Cancelled Crop*, 1969, URL : <http://www.dennis-oppenheim.com/works/145>

Bibliographie

Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Editions Champs/Éditions Flammarion, 1996 [1983].

Philippe Colin, *Marcel Duchamp parle des ready-made*, entretien avec Marcel Duchamp, Paris, Editions L'échoppe, 2008.

Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Editions Fayard/Editions du temps, 2004.

Catherine Grenier, *Giuseppe Penone*, Essai, Editions du Centre Pompidou, 2004.

Sandrine Jadot, « Carré de Pollen de Wolfgang Laib : un cas représentatif de la spécificité de la conservation-restauration d'art contemporain », *Conservation restauration des biens culturels*, n°16, décembre 2000.

Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Editions Flammarion, 1999 [1989].

Louis Marin, *L'Opaque*, in Marc Le Bot, *Images du corps*, exposition réalisée d'après l'ouvrage de Marc Le Bot, Aix-en-Provence, Editions Présence contemporaine, 1986.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Editions Gallimard, 1999.

Pline l'Ancien (23-79 ap. JC), *Histoire Naturelle*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pline-l-ancien/>

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Editions PUF, 1990.

Pour citer cet article

Élisabeth Amblard, « Pollen et chlorophylle : picturalités végétales ». *Pratiques picturales : La peinture hors de ses gonds*, Numéro 01, juin 2014.

<http://pratiques-picturales.net/article18.html>