

Texte écrit en marge de l'exposition  
Sculpture numérique et biomorphisme  
Nancy Octobre 2007

<http://www.intersculpt.org/sculptbio/sculptbio2007.html>

# Le biomorphisme dans la culture artistique moderne

Simon Diner

Dans le développement de la société industrielle la part dévolue à la nature dans la culture et la vision du monde a souvent varié. Notre rapport au vivant se modifie sans cesse et ceci n'est pas sans conséquences sur le rôle joué par la représentation des formes vivantes dans les différentes manifestations de la culture artistique.

A la fin du XIX siècle la pensée intellectuelle et philosophique était fortement sous l'influence de la Naturphilosophie, issue de l'idéalisme allemand, et se déployait dans une atmosphère vitaliste marquée par de multiples courants ésotériques. En la fin d'un siècle dont une des productions intellectuelles majeures est dans le développement de la pensée darwiniste. On peut citer pèle mêle les philosophies biologiques de Henri Bergson, de Friedrich Nietzsche, de Georg Simmel et d'Oswald Spengler, le monisme spirituel d'Ernst Haeckel, ce naturaliste merveilleux observateur des formes vivantes, l'énergétisme de Wilhelm Ostwald dans son opposition à l'atomisme encore incertain, le néo vitalisme de Hans Driesch, le néo lamarckisme opposé au darwinisme dans son accent sur la volonté créatrice des êtres vivants et le rôle de l'environnement. Toutes ces conceptions avaient en commun de donner un rôle

primordial à la vie et à ses processus, et donnaient le sentiment que la biologie était la science essentielle de l'époque. Malgré leur développement les sciences chimiques et physiques sont dans l'attente des grandes révolutions conceptuelles qui vont les consacrer.

C'est dans cette atmosphère que va exploser ce mouvement artistique tourné vers les formes de la nature que l'on désigne du terme traditionnel d'« Art Nouveau ». Avec ses formes fluides et son inspiration naturaliste il apparaît comme un mouvement insolite, fortement motivé par son opposition à la rigidité des matériaux de l'ère industrielle, l'acier en particulier. Il se manifeste par un goût particulier pour l'ornement en intégrant les formes de la nature dans les réalisations architecturales et dans les décors intérieurs, les meubles et les bijoux. De nombreux artistes participent à ce mouvement et certains l'ont marqué de leur inspiration exceptionnelle comme l'architecte Horta à Bruxelles, Hector Guimard l'auteur des célèbres portails des bouches du métro parisien, René Lalique le bijoutier qui réinvente la nature ou le grand peintre viennois Klimt. Une fièvre d'arabesques saisit toute l'Europe provoquant des excès que l'essayiste Robert de la Sizeranne caricaturera en ces termes : « D'une courge sort une bibliothèque, d'un chardon un bureau, d'un nénuphar une salle de bal. Un bahut est une synthèse, un gland de rideau une analyse, une pincette un symbole ». Les artistes de l'Art Nouveau cherchent à refléter dans leurs œuvres les énergies dynamiques de la nature exprimées dans les phénomènes de croissance.

Entre 1880 et 1933 les arts plastiques subissent une influence constante de la recherche biologique, source majeure d'inspiration. Des publications remarquées servent de guide aux artistes. « Art forms in nature » de Ernst Haeckel ( 1899-1904) entièrement dessiné par l'auteur qui était fasciné par la beauté des formes naturelles. Il les a dessinées méticuleusement et était particulièrement fier d'avoir découvert le monde microscopique sous-marin, en particulier les étonnants êtres monocellulaires que sont les radiolaires. Citons aussi « World of forms derived from nature » de Martin Gerlach ( 1904 ), “ Art forms in nature” de Karl Blossfeldt ( 1928 ).

Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle le devant de la scène est occupé par des mouvements artistiques où la figuration s'éclipse au profit d'une recherche des structures fondamentales de l'univers dans une atmosphère d'abstraction et de rigueur géométrique. Le cubisme ou l'art abstrait n'ont guère de pensées pour la nature biologique et seul le surréalisme maintient en écho à l'Art Nouveau un intérêt pour les formes de la vie largement transfigurées par l'imaginaire. Les univers fantastiques de Salvador Dali ou de Max Ernst en sont les témoins.

## Biomorphisme

L'art biomorphique est « un art abstrait où les formes et les masses sont abstraites de préférence des objets animés plutôt que des objets géométriques inertes ». Les formes biomorphiques ou organiques sont reliées aux processus naturels ; elles permettent à l'artiste d'explorer le monde naturel sans le représenter directement. Les œuvres d'art résultantes sont caractérisées par des formes organiques, des figures curvilinéaires et des images abstraites rappelant les formes de vie sous marine et microscopique. Reprenant les questions fondamentales posées par les historiens et théoriciens de l'art comme Alois Riegl ou Alfred Barr, le terme biomorphique caractérise un langage artistique formel particulier. Dans un texte écrit pour l'exposition de 1936 sur « le Cubisme et l'Art Abstrait » Barr écrit : « L'abstraction organique ou biomorphique relève de l'intuition et de l'émotion plutôt que de l'intellect .... Elle est curviligne plutôt que rectiligne, décorative plutôt que structurale et romantique plutôt que classique dans son exaltation du mystique du spontané et de l'irrationnel, la plaçant dans la tradition non géométrique de Gauguin et de l'Expressionnisme. ».

Le courant principal de l'art moderne étant non figuratif et ne prêtant que peu d'attention à la nature, les historiens d'art considèrent en un sens comme une anomalie l'inspiration organique de certains artistes d'avant garde comme les sculpteurs Hans Arp, Constantin Brancusi, Max Ernst ou les peintres Paul Klee, Pavel Filonov, Arthur Dove, Georgia O'Keeffe , comme une résurgence du romantisme ou une influence de l'ésotérisme. Il n'en est pas moins que l'entre deux guerres verra se développer une production biomorphique sous l'influence du surréalisme et avec des artistes comme André Masson ou Joan Miro. Cette mouvance a été étudiée par Guitemie Maldonado dans un ouvrage récent : « Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930 » CTHS-INHA , Paris, 2006. Le biomorphisme et sa diffusion, à tous les champs de la création (peinture, sculpture, photographie, design et architecture), pendant l'entre-deux-guerres est une tendance transcourants repérable par des formes irrégulières aux contours souples et porteuses d'associations physiques autant que psychiques. Sur cette base, des regroupements s'opèrent qu'interdisent les catégories usuelles et la polarisation du débat d'alors entre abstraction et surréalisme. Le biomorphisme y dessine une voie alternative qui, tout en étant contemporaine de la lecture formaliste de l'art moderne - en particulier par Alfred Barr -, contrebalance sa rigidité sur le mode de l'entre-deux et de l'oscillation entre recherche formelle et analogie créatrice, entre autonomie de l'art et référence au réel. Une telle position s'avère des plus riches à la lumière des propositions des artistes, en particulier américains, des années 1940, comme Jackson Pollock ; elle permet également de jeter un autre éclairage sur les années 1930 et de donner toute son ampleur à cette période communément dite

de transition. Expositions et publications témoignent de ce biomorphisme en particulier vivant dans l'architecture : Guenter Feuerstein « Biomorphich architecture : human and animal forms in architecture » Axel Meyers 2002. Le célèbre architecte Frank Lloyd Wright (1868-1959 ) a inventé le terme d'architecture organique. C'est une philosophie de l'architecture qui met en avant l'harmonie entre l'habitation humaine et le monde de la nature par des réalisations en tel accord avec le site que bâtiments, mobilier et environnement font partie d'une composition unifiée. Des architectes comme Gustav Stickley, Antoni Gaudi, Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan, Bruce Goff, Rudolf Steiner, Bruno Zevi, Hundertwasser, Imre Makovecz et plus récemment Anton Alberts and Laurie Baker sont tous célèbres pour leurs réalisations d'architecture organique

## **Biocentrisme**

A la croisée de nombreux mouvements intellectuels dont le néo-vitalisme, l'organicisme et le bergsonisme, se dégage dans l'art en Allemagne et en Europe centrale au début du XX<sup>e</sup> siècle une tendance au biocentrisme, désignant par là un romantisme de la nature revu à la lumière de la biologie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mettant l'accent sur la nature et les processus vitaux comme principes fondamentaux de l'art et de la culture, le biocentrisme maintient une conception holistique du monde où il existe une unité de toutes les formes et une identité du tout par delà la somme des parties. Le mouvement est une caractéristique essentielle de la nature, contribuant à réunir les opposés et à surmonter le dualisme fondamental entre la matière et l'esprit. Cette approche organique est anti-anthropocentrique car elle met la nature au centre du monde et non pas l'homme, un homme qui ne cherche pas à contrôler la nature et vit en harmonie avec elle. Ces concepts organiques dans l'art visent à promouvoir une nouvelle perception du monde, par delà la pensée logique et rationnelle, dans la sphère de l'inconscient, en recourant à l'empathie, l'intuition, la méditation et l'expérience mystique.

Le biocentrisme exprime les acquis de la biologie, en particulier la théorie de l'évolution et la biologie cellulaire, et les pratiques nouvelles comme la microbiologie ou l'observation à l'aide des rayons X et la photographie scientifique. La théorie de l'évolution exerce une influence considérable sur le monde artistique qui s'inspire de l'évolution des formes organiques. La biologie cellulaire offre de nombreux modèles aux urbanistes ou aux sociologues. Il faut en particulier mentionner une tendance à l'esthétisation de la photographie scientifique par les artistes de l'avant garde comme Laszlo Moholy-Nagy. Un biologiste et écrivain populaire comme Raoul Heinrich

Francé, et sa conception de la Biotechnik, précurseur de la bionique et de la biotechnologie, ainsi que l'œuvre de Ernst Haeckel ont eu une influence considérable.

## Biomorphisme et biocentrisme

Le biomorphisme et le biocentrisme s'expriment curieusement dans les œuvres de nombreux artistes de l'Avant-Garde, mais ne constitue pas un mouvement artistique, avec chef de file et manifeste, dans cette époque saturée de noms de mouvements tels que naturalisme, impressionnisme, pointillisme, post-impressionnisme, expressionnisme, fauvisme, cubisme, constructivisme, super-réalisme.

Cette inspiration est très marquée chez Hans Arp, poète, peintre et sculpteur, successivement dadaïste et surréaliste.

« L'art est un fruit qui pousse dans l'homme, comme un fruit sur une plante ou l'enfant dans le sein de sa mère. Mais tandis que le fruit de la plante prend des formes autonomes et ne ressemble jamais à un aérostat ou à un président en habit, le fruit artificiel de l'homme fait preuve la plupart du temps d'une ressemblance ridicule avec l'aspect d'autre chose. La raison suggère à l'homme qu'il est au dessus de la nature, qu'il est la mesure de toutes choses. Ainsi l'homme pense pouvoir engendrer contre les lois de la nature tandis qu'il crée des monstres. (...) J'aime la nature, mais non ses succédanés. L'art illusionniste est un succédané de la nature. » (ARP, Hans, A propos de l'art abstrait, Cahiers d'Art, Paris, 1931, n7-8 p.358.)

Arp cherchait à exprimer à travers son œuvre l'essence de la nature, et la façon dont l'ordre et le hasard dans l'art reflétaient la vie et la structure de l'univers.

Ceci s'exprime nettement dans ses peintures dénommées Métamorphoses.

« « « « L'un des mécanismes les plus usuels dans l'œuvre de Jean Arp consistait à prendre la nature comme modèle et à travailler parallèlement à la métamorphose même du monde naturel. Parlant de Kandinsky, Arp précise sa conception de la métamorphose en citant un passage d'Héraclite : « C'est toujours la même substance qui se trouve dans toutes les choses : la vie et la mort, le sommeil et la veille, la jeunesse et la vieillesse. Parce que, en se transformant, ceci devient cela et cela, en se transformant, devient à nouveau ceci ». Il faut ajouter que le thème clé de ses métamorphoses est le cycle de la

vie dans ses phases ininterrompues de germination, d'épanouissement, de maturité et de décadence ou, en d'autres termes, les métamorphoses infinies qui se produisent dans l'univers et continueront à se produire dans le futur. Il est aisé de se rendre compte, dès le premier regard, qu'une oeuvre déterminée a comme point de départ une tête, un embryon ou une amibe, des formes à travers lesquelles elle symbolise en fait l'énergie originelle, le noyau dynamique du passage d'une forme à une autre. Mais le processus s'accroît en outre de mille façons. Par exemple, en donnant, dans les années trente, le titre explicite de Métamorphose aux splendides torses qui invitent au toucher ou encore en appelant Métamorphoses un cycle entier dans lequel il aborde sa propre explication du monde et de la vie. Il parvient même à marquer les différentes phases du processus de transformation d'une sculpture en en décrivant dans le détail toutes les phases. Le terme « concrétion » - du latin *concretio* qui, littéralement, signifie « croître ensemble » - désigne également chez Arp une métamorphose et, si l'on pense à l'embryon végétal décrit, fait référence au processus de solidification, de coagulation. « Je l'ai interprété et j'ai donné le nom d'amphore à une certaine concrétion à laquelle j'ai travaillé tant et plus. Le noyau de cette concrétion est un objet familier qui ressemble à une poupée débonnaire, aux formes arrondies et agréablement rondelettes. Cette forme se prolonge dans des membres malfaisants, des serpents assassins, corrosifs, avides d'étrangler. Je me laisse porter par mon travail sans réfléchir »

Tout en participant à l'art abstrait de l'époque il n'abandonne jamais son inspiration biocentrique.

L'abstraction est l'une des revendications du groupe de Zurich auquel appartenait Arp. Ils en viennent même à proposer à Francis Picabia de faire une exposition d'art abstrait, à lui qui, récemment arrivé de New York, ne s'intéresse qu'au monde de la machine. Dès ce moment, l'ovale sera la forme par excellence - à côté d'autres volumes tels que des organismes primordiaux (amibe, spermatozoïde, grain ou oeuf) - à laquelle Arp aura recours avec insistance jusqu'à la fin de ses jours. Cette forme lui permet de suggérer un monde en gestation qui, au fil des ans, se transformera pour devenir une espèce de flux, de pure énergie dynamique, sans toutefois cesser d'exprimer le commencement, l'origine de la vie. Jean Arp, qui a découvert la forme dans ses premières tentatives qui remontent à 1915, est présent dans toutes les expositions du groupe, généralement avec une oeuvre « concrète ». Si ses abstractions ont un aspect géométrique, il se libère rapidement de toute rigidité géométrique et crée, par contre, des formes irrégulières, de préférence en bois, qui, superposées, évoquent le monde naturel à différents niveaux de représentation, des formes qui surgissent spontanément, sans avoir besoin d'une ébauche préalable. La quête de l'essentiel lui fera rapidement abandonner la symétrie orthogonale



Jean Arp est avec Joan Miro le meilleur représentant de ce que l'on considère comme le biomorphisme surréaliste, un courant qui influera plus tard sur l'expressionnisme abstrait américain.

Ainsi Arshile Gorky élabore dans son œuvre un vocabulaire de formes « hybrides », selon l'expression d'André Breton, abstraites mais évoquant avec force des éléments végétaux, organiques ou sexuels, caractéristiques de la période dite « biomorphique » de l'expressionnisme abstrait. Comparables à certaines figures surréalistes, ces formes suggèrent un espace fluide et mouvant qui constitue à la fois un paysage, une nature morte (organisée autour de la « table » que le titre invite à discerner) et un portrait, celui de l'inconscient du peintre.

La première phase de l'expressionnisme abstrait est qualifiée de « biomorphisme ». C'est la plus proche du surréalisme européen ; le terme qui la désigne renvoie d'ailleurs originellement aux formes bulbeuses, tirées de la nature, du peintre et du sculpteur français Jean Arp (1887-1966), affilié au surréalisme. Cette phase, qui se développe pendant les années quarante, se caractérise par des formes ni totalement abstraites, ni totalement figuratives, qui donnent le sentiment d'une vie animale, végétale et organique. L'imagerie mystérieuse de William Baziotes (1912-1963), les premières peintures de la maturité de Jackson Pollock, celles de Mark Rothko (1903-1970) et de Clyfford Still (1904-1980) ou de Robert Motherwell sont caractéristiques de ce courant dont le principal représentant est Arshile Gorky.

Arshile Gorky (1905-1948) est considéré par André Breton comme la meilleure recrue américaine de son mouvement. D'origine arménienne, il échappe au génocide de son peuple et s'installe aux Etats-Unis en 1920. Après de premières recherches à partir des œuvres de Cézanne, de Braque et de Picasso, sa rencontre avec André Breton, Roberto Matta et André Masson pendant la guerre est une étape décisive pour l'évolution de sa peinture. Il parvient alors à synthétiser les formes oniriques et organiques de Masson, Miro et Arp avec l'automatisme de Matta, qui, selon l'enseignement surréaliste, laisse libre cours à une dictée de la pensée, comme le dit Breton « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale ». Cela produit des tableaux à l'espace peu profond, peuplés de « formes hybrides », selon Breton, contournées d'une ligne mince et tranchée dont les détails renvoient à l'anatomie humaine, animale ou encore au registre végétal et paysager (*Fiançailles II*, 1947).

Le biomorphisme surréaliste se manifeste aussi dans les œuvres d'André Masson, de Max Ernst, de Joan Miro, de Salvador Dali ou d'Yves Tanguy.

C'est un biomorphisme que nous considérerons comme romantique dans la mesure où il fait la part belle à l'imaginaire, au mystérieux, à l'inconscient, et privilégie le hasard et le désordre dans la nature. Une vision énergétique de la nature centrée sur sa vitalité créatrice. A partir de la seconde guerre mondiale la vision de la nature prend une autre tournure où vont dominer les notions de système et de structure ce qui donne au biomorphisme des caractéristiques nouvelles.

A coté du biomorphisme surréaliste il faut mentionner un biomorphisme géométrique résultant du choc du cubisme, et de son intérêt pour les arts africains. Des sculpteurs comme Henri Laurens, Raymond Duchamp-Villon ou Jacques Lipshitz, sans parler de Pablo Picasso vont illustrer cette influence. Mais un biomorphisme géométrique non directement issu du cubisme se développe dans les oeuvres de deux grands sculpteurs Constantin Brancusi et Alberto Giacometti.

Brancusi pratique une sculpture qui fait bloc et où les formes ne se dégagent que par un jeu de pleins et de creux, de plis ou de torsades. Il illustre parfaitement une certaine pratique de la forme globale, où seule la totalité compte et où les éléments de détail n'ont pas de valeur, en utilisant souvent la répétition d'un module élémentaire sans véritable forme signifiante. Brancusi inaugure et porte à la perfection le rapport de la sculpture à l'espace qui l'entoure à travers l'interaction avec la lumière. Il pousse très loin la technique du polissage du bronze. Ainsi l'ovale en suspens du « Commencement du monde » (1924) devient le miroir courbe de ce qui l'entoure et il ne s'agit plus d'un œuf mais d'une configuration d'éclats de lumière, la surface interne de l'espace, et la sculpture véritable l'espace entier qui s'y reflète.

Brancusi est le meilleur représentant de ce que l'on a pu appeler la sculpture organique entre 1910 et 1960. Une sculpture qui s'inspire de la Nature sans pour autant la reproduire et dont les éléments sont indépendamment en germe chez le sculpteur animalier François Pompon ( 1855-1933 ). Parmi les caractéristique de cette sculpture qui interagit souvent avec le cubisme et l'art abstrait contemporains, il y a un intérêt pour les différentes formes plastiques de l'art non classique, art primitif en particulier, un abandon de la figure humaine qui permet de considérer la sculpture comme un objet abstrait, une esthétique formelle lisse, des « formes sans bout » pour reprendre l'expression de Pompon.

Un des apports les plus extraordinaires du point de vue formel de la sculpture organique provient du bouleversement qu'elle opère dans le rapport de l'objet plastique avec l'intérieur de sa surface et avec l'espace qui l'entoure. Une

conception du rapport intérieur-extérieur qui fait toute la modernité de « L'ours blanc » de Pompon. Chez tous ces sculpteurs comme Arp, Brancusi, Hajdu, Moore, Barbara Hepworth il y a une intense sensation de vitalité qui semble sourdre de l'intérieur de leur forme vers l'extérieur. C'est chez Henry Moore et Barbara Hepworth que ces effets d'énergie interne sont le plus profondément exploités dans leurs écrits comme dans leurs œuvres.

Moore affirme : « Une sculpture doit avoir sa vie propre....Elle devrait toujours donner le sentiment, qu'elle soit taillée ou modelée, d'avoir poussé organiquement créée par une pression de l'intérieur ». Si parfois il perce la masse par un trou c'est pour rendre plus tangible cette force qui repousse le volume jusqu'à sa surface.

Barbara Hepworth qui a sculpté souvent des formes ovoïdes évidées en leur centre, exprime joliment ce désir : « Le percement des masses, en permettant à la lumière de pénétrer la forme, donne au spectateur une impression stéréoscopique de ses surfaces intérieures. Je cherche à donner la sensation que l'on est contenu dans la forme autant qu'on la contient ».

**Arcimboldo au XX ème siècle : le biomorphisme analytique de Pavel Filonov.**



Pavel Filonov

L'homme dans le monde. 1925

Giuseppe Arcimboldo ( 1526-1593) est célèbre pour ses visages faits de compositions hétéroclites d'éléments végétaux ou animaux. Célèbre en son temps, puis considéré comme une simple curiosité, il a été remis à l'honneur par les artistes surréalistes et dadaïstes. Il apparaît comme l'inventeur d'une double pratique, « l'effet Arcimboldo », qui consiste à casser le tabou du respect du visage humain en le faisant émerger d'une extravagante composition d'éléments étrangers à sa représentation. Arcimboldo illustre parfaitement en les exploitant les effets non linéaires associés à la perception visuelle, donnant à une image globale un aspect que les éléments de la composition ne laissent en rien prévoir, introduisant par là un caractère à priori paradoxal. Une remise en cause des règles et des conventions de la peinture qui remet en cause la conception même de l'individu. Il a fallu les bouleversements sociaux , intellectuels et artistiques du début du XX ème siècle pour que des peintres portent à nouveau atteinte à l'intégrité du corps humain. Pratique mise en œuvre par Picasso dès 1910 dans son portrait de Daniel Henry Kahnweiler ou exemplifiée de manière provocante par Dali en 1935 par son « Visage de Mae West », ou Magritte en 1932 par « Le viol ».

Ce qui a été une pratique occasionnelle chez de nombreux peintres sous l'influence du surréalisme, s'est trouvé au cœur de l'œuvre d'un plus grands peintres du XXème siècle, le maître de l'avant garde russe avec Lev Malévich et Wassily Kandinsky : Pavel Filonov (1883-1941). Peintre au destin tragique, interdit d'exposition à partir de 1930 et mort d'épuisement par sous alimentation lors du siège de Léningrad par les allemands durant la guerre. Toute son œuvre a été miraculeusement conservée et se trouve dans sa totalité au Musée Russe de Saint Pétersbourg.

Ses tableaux se présentent comme un fourmillement minutieux d'éléments cellulaires disparates, comme un patchwork atomisé aux mille couleurs, laissant comme monter du fond de la toile des formes humaines recomposées. Un art de l'émergence des formes. Un art en profonde résonance avec l'époque révolutionnaire dont il est le témoin, et qu'il insère dans un cadre idéologique, tout comme le suprématisme de Malévich, l'art analytique. Filonov en a exposé les principes à plusieurs reprises définissant l'idéologie de l'art analytique et le principe d'accomplissement. Le travail du peintre sur sa toile est un tout, un processus de dévoilement dans les détails les plus infimes de toutes les manifestations du monde-à la fois dans leur état actuel, leur genèse, leur entremêlement. L'art analytique est aussi une floraison du monde.

Filonov s'attachait à la perfection professionnelle en prenant comme référence l'art religieux de l'ancienne Russie. Il ne croyait pas aux succès des cubistes français ou des futuristes italiens, considérant ces mouvements comme superficiels dans la mesure où ils abolissaient la perfection au profit d'effets faciles et de tape à l'œil. Il critiquait les fondements mécaniques et

géométriques du cubisme, et traitait le réformisme de Picasso de scholastique formelle dénuée de toute valeur révolutionnaire.

La méthode analytique suppose une démarche qui va du particulier au général, selon le chemin de la croissance organique de l'œuvre. En observant les tendances au développement, présentes dans tout événement, l'artiste participe à leur expression, en guidant cette évolution d'une manière secrète. De là le concept de « forme évolutive pure ». La forme pure, selon Filonov, est tout objet qui exprime sa liaison avec les processus d'évolution qui y sont à l'œuvre.

La méthode analytique tend non pas à la perfection seule, mais à la perfection de la croissance biologique. Le tableau de Filonov croît comme un organisme vivant. Il est constitué de toutes ces particules élémentaires, de tous ces atomes, de toutes ces cellules qui concourent à la formation de l'organisme. La structure atomistique de la composition est partout apparente. Souvent dans ses tableaux se manifeste une ouverture non figurative faite de formes élémentaires avant que n'apparaisse enfin une figure.

Filonov insistait sur le fait qu'un « tableau accompli » une fois créé peut se développer organiquement sans la participation de l'artiste, comme un végétal, produisant ses propres formes et fonctionnant comme un organisme indépendant. Il ne considérait pas ses tableaux comme des œuvres d'art, terminées et encadrées, mais comme des maillons d'une chaîne qu'il ne fallait pas interrompre. C'est pourquoi il se refusait à vendre ses toiles, et les retravaillait pendant plusieurs années.

Filonov rejetait catégoriquement toute appartenance aux avant-garde européennes ou russes, comme un refus de toute improvisation et de toute mise en œuvre d'éléments aléatoires caractéristiques du dadaïsme ou du cubo-futurisme. Il refusait avec une recherche fanatique du professionnalisme ce moment destructeur de la tradition qui siège au cœur de toute avant-garde. Ses écrits gardent la trace de cette recherche obsessionnelle de la perfection dans l'accomplissement de chaque forme, de chaque ligne, de chaque couleur. Un maniaque du traitement de chaque atome de la toile et de la composition cellulaire.

## **Le biomorphisme cybernétique et structuraliste.**

Après la deuxième guerre mondiale la vision de l'homme et du vivant a changé, en particulier dans le cadre d'une doctrine scientifique nouvelle la cybernétique.

La cybernétique apparaît en effet dans le monde en modification profonde dans l'immédiate après-guerre. On y assiste à l'étiollement de

l'idéologie individualiste qui dominait l'occident depuis la fin du Moyen Age et à la naissance de ce que l'on nommera plus tard la condition « post moderne » ou le « post humanisme ». Ceci provient de ce que le sentiment que l'Homme a de son rapport au Corps Social évolue lentement, influençant profondément l'image qu'il se fait de lui même et de la nature.

La cybernétique est née de la révolution du contrôle engendrée par les besoins du développement industriel, économique et social. Ses thématiques sont issues de la thématique centrale de la communication homme-machine : systèmes ouverts, information, feedback, régulation. Ses maîtres mots sont la relation et l'interactivité.

Le caractère de la cybernétique transparaît bien dans un de ses projets phares de construction d'une machine intelligente, d'une machine à penser dont l'ordinateur serait une préfiguration. On voit bien que cette ambition impose dès l'origine la réduction de l'homme à un modèle comportemental.

La cybernétique a donné corps et statut à une démarche épistémologique générale dont les manifestations ont bien souvent précédé la formulation cybernétique. Il s'agit d'une démarche de modélisation du réel qui privilégie les relations entre les objets au dépens de leurs propriétés intrinsèques, les propriétés au dépens des attributs, les qualités secondaires au dépens des qualités premières, les causes formelles au dépens des causes efficientes. C'est là le sens profond de toute description par entrées-sorties d'une boîte noire, qui met l'objet ontologiquement entre parenthèses, le dépouille de toutes ses qualités et l'habille de ses relations avec le monde qui l'entoure.

Dans cette perspective structuraliste l'homme ou le vivant est réduit à son réseau de relations, et ne se manifeste plus par sa forme mais par la forme de ses relations. L'œuvre d'art cybernétique présente alors un type particulier de biomorphisme que l'on peut dénommer biomorphisme structuraliste.

Les artistes répondent spontanément à ce nouveau bain idéologique en explorant les aspects interactifs de l'œuvre d'art et en cherchant à solliciter la participation du spectateur. L'œuvre d'art acquiert un aspect performatif et ne prend de signification qu'en fonction d'un contexte. L'œuvre se réduit aux signaux qu'elles échange, avec la possibilité d'exprimer son codage universel sous des formes variées, empruntant divers médias. L'œuvre devient un modèle universel abstrait des relations de l'homme à son environnement, et se prête à tous les simulacres. Un art béhavioriste. Toutes ces démarches font partie de l'air du temps et sont en résonance profonde avec l'esprit de la cybernétique, que l'artiste s'en réclame explicitement ou non.

Chez les artistes, comme dans le public en général, le terme de cybernétique est utilisé avec beaucoup de confusion. La cybernétique est considérée à tort comme une théorie physique des systèmes complexes ouverts et son caractère de stratégie de modélisation abstraite est ignoré. Mais la cybernétique n'est pas l'art de construire des machines ou des robots, elle est l'art de fournir un modèle général du fonctionnement d'un système dynamique

complexe. Passer du modèle à la réalisation concrète n'est plus l'affaire des cybernéticiens mais de l'ingénieur. Le travail de l'artiste cybernéticien, s'il en est, est non pas de construire des dispositifs interactifs astucieux, mais de produire des modèles traduisant de façon particulièrement expressive les modalités de fonctionnement de tels dispositifs. Le but de l'artiste n'est pas ici à nouveau d'accéder à un réalisme mimétique, mais d'exprimer par la 'caricature'. En forçant le trait pour ainsi dire. C'est l'art du simulacre. Peu d'artistes l'ont compris.

On se tromperait pourtant lourdement si l'on pensait qu'un artiste comme Nicolas Schöffer cherchait à réaliser des robots. Ce n'est pas en créant des dispositifs en mouvement, si perfectionnés soient ils, qu'il crée des œuvres d'art, mais en mettant en scène d'une manière habile une gesticulation qui traduit des principes de mouvement. Le mérite de Nicolas Schöffer n'est pas de rivaliser avec un fabricant d'horloges ou de dispositifs de régulation automatique, mais d'incarner dans un montage schématique les principes essentiels du fonctionnement des machines réelles. Ceci saute aux yeux lorsque l'on examine une sculpture dynamique comme CYSPI (1956) confrontée à des danseurs de Maurice Béjart. Le robot de Schöffer n'a pas la prétention de rivaliser avec les danseurs mais exprime de manière schématique et contrastée le caractère du mouvement des danseurs en interaction avec le public. Un simulacre de danse. Un modèle cybernétique de la danse. L'art n'est pas ici dans l'imitation de la danse mais dans sa caricature. Ce qui fait la valeur artistique des œuvres de Nicolas Schöffer, ce n'est pas la complexité des mécanismes, mais l'expressivité de ce qui se donne à voir. Une expressivité amplifiée par l'emploi de formes géométriques et de contrastes colorés. Une recherche maximale du spectacle total où le spectateur se trouve entraîné. Un spectacle sans autre fonction que rituelle et dont le simulacre est l'essence même.

Comme le dit Jean Baudrillard :

« Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est à dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite les péripéties. »

Ce qui caractérise le simulacre c'est l'écart définitif avec le réel, la prétention de s'y substituer. C'est une construction artificielle qui ne prétend pas renvoyer à un élément du réel, ce n'est pas un miroir de la réalité. C'est une réalité artificielle qui fonctionne comme telle, sans renvoyer à une prétendue réalité. Une image qui ne représente rien et se donne comme telle.

Comme le dit D. Perniola :

« Le simulacre se définit donc comme une image sans identité. Il ne renvoie à aucun modèle extérieur et n'a pas d'originalité intrinsèque. Sa validité est sans valeur, sa tromperie évidente, et son conflit indolore. Il marque le moment où la fiction cesse d'être mensonge sans devenir vérité »

L'ambiguïté du simulacre est constitutive, est n'est pas présente dans la simulation. Ambiguïté ontologique qu'entretient l'illusion du comportement. La simulation mime la réalité en le proclamant, le simulacre se comporte comme si c'était une réalité. Distinction essentielle entre comme ça et comme si. Ce comme si qui règne dans les productions du discours et de la pensée, où tout se passe comme si les objets étaient véritablement réels, sans qu'il soit possible de s'en assurer tout au moins par l'observation. Le mérite de la cybernétique a été de mettre en relief le rôle du simulacre. L'emploi conscient du simulacre comme le fait Nicolas Schöffer renvoie donc naturellement à la pensée cybernétique de son temps dont il était un connaisseur averti.

## **Le zoomorphisme architectural contemporain. Vers un organicisme renouvelé.**

L'Art Nouveau avait largement puisé son inspiration dans les formes végétales et animales, et diffusé dans la création architecturale. Avec les ordinateurs et les nouveaux matériaux les architectes dessinent et réalisent des projets plus librement, et peuvent largement s'inspirer de la nature. Ils peuvent engendrer des formes autrefois considérées comme irréalisables. En 2004 une exposition au Victoria and Albert Museum de Londres : « Zoomorphic », portait sur cette nouvelle tendance en architecture- des constructions qui ressemblent à des animaux. L'architecte peut vouloir utiliser l'animal comme symbole, mais peut pour des raisons fonctionnelles introduire des formes animales dans son projet. C'est le cas du village olympique de Barcelone ou du Musée Guggenheim de Bilbao, des constructions de Frank Gehry en forme de poisson ou de structures recouvertes d'écailles métalliques, le Milwaukee Art Museum de Santiago Calatrava qui déploie ses ailes comme un oiseau, du Centre Darwin, Musée d'Histoire naturelle en forme de cocon.

Il n'y a là que la manifestation du renouveau d'une des plus anciennes sources d'inspiration de l'architecture dans les formes et les caractéristiques du vivant. Une affirmation renouvelée dans une nouvelle atmosphère scientifique et technologique de l'organicisme qui prône un transfert au profit de l'art des concepts et des propriétés biologiques. Une étape historique où un ouvrage majeur comme « Growth and form » de d'Arcy Thompson joue un rôle charnière entre un organicisme du XIX<sup>e</sup> siècle théorisé par Ruskin et les

développements actuels de la morphogenèse biologique dans le cadre nouveau de la théorie des systèmes dynamiques non linéaires.

L'organicisme ne date pas d'hier, mais relève en architecture d'une tradition qui remonte à Vitruve, et consiste à utiliser des proportions du corps humain pour réaliser une harmonie dans la construction. C'est là d'ailleurs la forme la plus courante et concrète de l'esthétique des proportions à l'époque médiévale ou à la Renaissance, formulée en particulier par l'architecte Alberti. C'est l'idée d'une unité organique traduite par l'harmonie des parties qui remonte à Platon et Aristote, et devient une des constantes de la conception de la forme, mainte fois réaffirmée par les philosophes, tel Kant, et les artistes jusqu'à aujourd'hui. L'emploi de proportions modulaires en architecture et l'évocation d'une unité organique dans la composition sont des aspects de cette idéologie du tout et de l'unité caractéristique du vivant.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'influence du romantisme, les qualités organiques étaient spécifiquement mise en valeur dans l'art en opposition au mécanique. C'est ainsi que Coleridge oppose la forme mécanique à la forme organique dans son analyse des pièces de Shakespeare qu'il considérait comme découlant d'une vision unifiée de la nature humaine, en combinant les deux tendances opposées que sont la tension et la réconciliation. Une idée que l'on retrouvera en architecture plus tard sous le nom de tensesgrité chez Buckminster Fuller qui associe tension et compression.

Un auteur comme Caroline van Eck distingue trois versions de l'organicisme au XIX<sup>e</sup> siècle. Un organicisme tectonique qui considère la nature comme un modèle pour les procédés de construction et d'ornementation. Un organicisme religieux qui considère la nature comme l'art de Dieu, et voit dans l'architecture gothique un moyen tout à fait propre à la communication de l'expérience religieuse (Ruskin). Un organicisme scientifique, basé sur les développements de l'anatomie comparée, qui utilise des concepts biologiques comme ceux de « type » et de « condition d'existence » pour comprendre et ordonner l'histoire de l'architecture.

Des architectes du XIX<sup>e</sup> siècle comme Viollet le Duc, Ruskin, Semper, Bötticher, Root et Sullivan, pensaient représenter une histoire naturelle dans la pierre. Viollet le Duc choisissait l'unité comme l'aspect de la nature que l'architecture devait imiter. Pour lui l'architecture n'est pas un art d'imitation, mais un système logique équivalent aux principes mis en œuvre dans la nature et non pas une reproduction des apparences de la nature.

Viollet le Duc est fortement influencé par la pensée scientifique de Georges Cuvier. Pour celui-ci tout être organisé forme une totalité, unique et fermée, où toutes les parties se correspondent mutuellement et contribuent à la même action par actions réciproques. La grande innovation de Cuvier est de déplacer l'accent de la description des membres identifiables d'un organisme et de la classification par cette description, à une classification par la fonction. Ce n'est plus la ressemblance qui sert de critère mais l'analogie de fonction. A la

structure visible succède la structure organique. Les célèbres débats entre Cuvier et Geoffroy Saint Hilaire, que Goethe suivait avec grand intérêt, opposaient une anatomie comparée fondée sur la cohérence fonctionnelle à une morphologie idéalisée, et ceci malgré le fait que Cuvier était un fixiste, opposé à l'évolution et au transformisme.

L'architecte allemand Gottfried Semper était impressionné par la réussite de la mise en place par Cuvier de la grande collection d'espèces naturelles au Jardin des Plantes. C'est sous cette influence qu'il tenta la formulation d'une typologie des formes architecturales. Pour lui l'architecture se distingue des autres arts parce qu'elle imite non pas les formes visibles et tactiles de la nature mais plutôt ses lois.

Il publie *Der Stil* en 1860. Pour Semper, l'art est d'abord une technique appliquée à un matériau pour l'accomplissement d'une fonction. Il est par ailleurs le premier à étudier l'art primitif en tant que tel, notamment en se penchant sur le cas d'un village Maori et d'une hutte cérémonielle *Carib*. Cette hutte est faite de quatre éléments irréductibles : la terre fondation morale de l'établissement, les murs, la terrasse et le toit. Ces quatre éléments correspondent à quatre mode d'exécution : le modelage pour la terre, le tissage et le tressage pour les murs, le charpentage et l'assemblage pour la terrasse et le toit en y joignant la maçonnerie. Matériaux et techniques sont sources de signification et de symbolique. Le transfert de motifs d'un matériau (ou d'une culture) à un autre est un éléments central de la pensée de Semper

C'est une perspective évolutionniste qu'il développe par le biais d'une histoire comparée des styles, sans pour autant se réduire à une recherche des origines de la représentation artistique. Selon lui, chaque style n'est pas le témoin d'une évolution culturelle (« *on ne trouve pas d'enfance dans les styles* »), mais synthétise plutôt des techniques soumises à l'évolution et certaines formes mentales que toute représentation suppose. Semper veut associer les aspects techniques et constructifs à l'aspect artistique, tentant de rendre l'art et la technique indissociables. Il considère en outre la « parure » ou l'habillement comme nécessaire car la forme doit se manifester comme un symbole signifiant et comme une création humaine autonome. Il souligne ainsi deux aspects de la forme architecturale que sont la forme constructive et la forme symbolique, lesquelles sont pour lui indissociables et doivent s'exprimer à travers la façade.

Caroline Van Eck décrit la transformation de l'organicisme au XIX<sup>e</sup> siècle d'un système de pensée philosophique et religieux, fondés sur la conception aristotélicienne de l'unité finalisée, en une vision scientifique du rapport entre l'architecture et la nature vivante, en mettant en valeur la fonctionnalité comme similarité la plus importante. Les « conditions d'existence et les contraintes du matériau » qui déterminent l'intégrité fonctionnelle d'un édifice sont analogues à celles d'un organisme vivant.

Au XX<sup>o</sup> siècle l'architecte Frank Lloyd Wright a brandi la bannière de l'organicisme. « Par architecture organique, j'entend une architecture qui se développe de l'intérieur vers l'extérieur en harmonie avec les conditions de son existence, ce qui la distingue d'une architecture appliquée de l'extérieur » (1914). Il perçoit les pièces d'un bâtiment comme des organes autonomes qui constituent un corps cohérent. Il pousse l'analogie avec le monde vivant jusqu'à prétendre que la construction doit représenter la croissance d'un être vivant. Cela explique la haine qu'il nourrissait vis-à-vis des grandes villes, notamment Chicago. Cette haine le poussa à ne construire que de très rares (mais notables) bâtiments dans des grandes agglomérations.

Il cherche à définir un style inspiré pour une part de celui de son maître Sullivan, qu'il qualifie d'organique, et qu'il estime pouvoir devenir un fondement neuf de la culture américaine. Dans cet idéal, qui ne cherche pas spécialement à imiter la nature, la forme des parties la maison doit découler de leur(s) fonction(s), mais en même temps forme et fonction ne doivent faire qu'un.

## **Perspectives contemporaines**

Le XIX<sup>o</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>o</sup> siècle ont été marqués par les problèmes de l'évolution biologique et la discussion sur les rapports entre forme et fonction. Notre époque subit l'empreinte de la génétique et de la biologie moléculaire disposés au cœur d'une société de l'information et de l'informatique. Des avancées considérables de la thermodynamique et de la théorie des systèmes dynamiques permettent d'approcher de plus près une définition des systèmes vivants, au point de commencer à parler de vie artificielle. Ceci n'est pas sans effet sur l'imaginaire artistique dans son contact avec la nature. Toutes sortes de rêveries morphogénétiques deviennent possibles, et peuvent se concrétiser grâce aux techniques numériques. L'imagerie numérique tout comme l'écologie changent notre rapport cognitif et artistique à la nature.

## **Sources**

Cet article tire sous information de plusieurs sources qu'il exploite souvent en les paraphrasant ou en en extrayant des passages.

Isabelle Wünsche. Biological metaphors in 20 th century art and design. YLEM Journal. Artists using science and technology. Number 8 volume 23 July-August 2003.

Guitemie Maldonado Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930 » CTHS-INHA , Paris, 2006

Sophie Lévy. Pompon entre nature et abstraction. La sculpture organique de 1910 à 1960. Dossier de l'art n° 19, Juin-Juillet 1994.

Caroline van Eck. Organicism in nineteenth century architecture. An enquiry into its theoretical and philosophical background. Architectura & Natura Press. 1993.

Christian Hubert. Organicism.  
[christianhubert.com/writings/organicism.html](http://christianhubert.com/writings/organicism.html)