



HAL
open science

A corps ouvert, de la plasticité végétale à l'espace plasticien

Sylvie Pouteau

► **To cite this version:**

Sylvie Pouteau. A corps ouvert, de la plasticité végétale à l'espace plasticien. PLASTIR, 2021, 61, pp.33-52. hal-03282503

HAL Id: hal-03282503

<https://hal.inrae.fr/hal-03282503>

Submitted on 10 Oct 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.

A CORPS OUVERT, DE LA PLASTICITÉ VÉGÉTALE À L'ESPACE PLASTICIEN

SYLVIE POUTEAU

INTRODUCTION

La forme d'existence végétale est aujourd'hui un sujet de questionnement nouveau, ou plutôt renouvelé car les plantes n'ont jamais cessé de nous émerveiller et de nous étonner. Beaucoup de raisons concourent à cet engouement à la fois universitaire et sociétal, émanant d'horizons divers qui vont de l'éthique et l'agroécologie à l'épistémologie, la philosophie et les arts.

Dans tous les cas, une des principales difficultés est de définir la forme d'existence végétale. Qu'elle soit rapportée à un individu ou à un ensemble, le formant conceptuel qui sous-tend cette définition reste celui d'une unité délimitée ou d'un assemblage d'objets finis¹. Or, la caractéristique la plus évidente des plantes est d'être des entités processuelles inachevées dont la saisie ne satisfait pas les critères topologiques d'un lieu, ou *topos* selon la définition donnée par Aristote². En réalité, ce sont des « non-*topos* » ou des « êtres ouverts », dont les contours se déplacent et ne sont jamais définitifs³.

¹ Y. H. Hendlin, « The ensemblist nature of plant plurality ». *The Semiotic Review*, <https://www.semioticreview.com/ojs/index.php/sr/article/view/49/105>, 2020. Q. Hiernaux, « De quelques constats et difficultés de notre rapport éthique aux plantes ». *La Pensée écologique* 6, pp. 27-43, 2020.

² Aristote, « *Physique* ». Flammarion, édition 2002.

³ S. Pouteau, « Beyond « second animals »: making sense of plant ethics ». *Journal of Agricultural and Environmental Ethics* 27, n° 1, pp. 1-25, 2014. S. Pouteau, « Point, ligne et plante : l'être végétal comme expérience de seuil existentiel ». In R. Barbanti et L. Verner « *Les limites du vivant* ». Dehors, pp. 345-362, 2016. S. Pouteau, « Plants as open beings: from aesthetics to plant-human ethics ». In A. Kalhoff, M. Di

Ce constat me conduit à mettre à l'épreuve un ensemble de propriétés transposées aux plantes sans ré-interrogation, telles les notions de mouvement et de monde⁴. Dans cette étude, je propose d'examiner la propriété de plasticité largement admise pour les plantes et d'explorer plus avant les qualités de l'espace morphogénétique dans lequel la topologie non conventionnelle des plantes se déploie. Cette réflexion emprunte à la philosophie et la biologie et entretient une proximité avec l'esthétique et le champ artistique, qui sera illustrée ici par l'œuvre du peintre Alexandre Hollan.

I. TROIS SORTES D'OBJETS DE LA NATURE

Les plantes ne sont pas des « objets » conventionnels. C'est une des raisons pour lesquelles les catégories classiques appelées « règnes » depuis l'Antiquité continuent de faire sens aujourd'hui. Les frontières entre ces règnes peuvent certes être jugées poreuses ou floues. Mais cela n'a guère d'incidence sur nos repères de la vie ordinaire, qui se fondent dans l'expérience et non dans l'analyse. Nous pouvons communément constater l'existence d'entités qui ont des caractéristiques clairement distinctes.

Une première catégorie regroupe des entités qui bougent et se déplacent localement. En bougeant, ces entités mobiles se détachent d'une totalité disposée devant notre regard et nous montrent que les choses peuvent être séparées et dissociées les unes des autres, de la même façon que nos concepts. A l'instar de boules de billard en mouvement, elles donnent à voir un espace physique qui peut être conçu comme un contenant vide. Une deuxième catégorie rassemble des entités qui sont immuables sur des durées très

Paola Marco et M. Schörghener (dir.) « *Plant Ethics: Concepts and applications* ». Routledge, pp. 82-97, 2018.

⁴ S. Pouteau, « Mouvement et monde des êtres ouverts. Vers une écologie de la représentation des plantes ». *La Pensée écologique* 6, pp. 5-15, 2020.

longues. Ce sont la terre avec les roches, les montagnes, les mers et les rivières ; et le ciel éclairé par des luminaires lointains. En restant stablement posés, ces entités forment le soubassement d'une infrastructure-paysage qui remplit le vide de l'espace physique. Enfin, une troisième catégorie englobe des entités qui ne sont ni mobiles ni immuables.

Du fait de cette double contradiction logique de type « ni A – ni non-A », ces entités occupent une place à part assortie de propriétés non conventionnelles. Elles sont en effet sessiles vis-à-vis du sol et de la terre, mais aussi du ciel et de la lumière. Elles sont ainsi « attachées » à l'espace, lequel ne peut plus être considéré comme un contenant, mais doit être vu comme une composante de ces entités. L'espace fait « corps-avec » ces entités pour lesquelles il constitue plus qu'une enveloppe : il est aussi une matrice congénitale ou co-gestative. Cet espace gestatif est un angle mort de nos formes conceptuelles limitées à la saisie d'objets finis comme des solides⁵. C'est l'espace que je qualifierai de « plasticien », ou encore espace formateur et morphique. En tant que tel, l'espace plasticien forme avec les objets non conventionnels, et non finis, un « complexe de plasticité »⁶. On peut considérer qu'il est « co-énonciateur » du design de ces objets qui s'inscrivent en continuité fluide avec leur milieu mouvant⁷. Ces trois sortes d'objets définissent les trois règnes : animal, minéral et végétal. Le quatrième règne humain n'entre pas en considération ici. Il se distingue des trois autres règnes en tant qu'il est le narrateur, à la fois énonciateur, témoin et interprète de cette configuration du monde naturel.

⁵ H. Bergson, « *La pensée et le mouvant* ». PUF (édition 2013), Paris 1938.

⁶ M.-W. Debono, « Le complexe de Plasticité : état des lieux et immersion ». *Plastir* 18, n° 3, 2010.

⁷ N. Pignier, « Design et éco-sémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant ». In E. Mitropoulou et N. Pignier « *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements* ». Connaissances et savoirs, 2018.

II. LE PARADOXE DU MOUVEMENT DES PLANTES

La fascination qu'exerce le mouvement dans l'espace conduit à une survalorisation de certaines particularités végétales qui en réalité ne sont que des exceptions. C'est le cas de la sensitive dont les feuilles se rétractent au toucher ou de la Dionée attrape-mouche qui « ingèrent » des insectes pris au piège entre des feuilles dentées comme des mâchoires. L'erreur est d'assimiler les « comportements » végétaux à un mouvement cinétique local, sans même avoir défini les caractéristiques de cette localité. En réalité, il s'agit d'un mouvement purement morphique. La vie fixée des plantes est morphogénèse comme l'a bien exprimé Goethe avec son idée de métamorphose⁸. Cette vie est gestation formative, se poursuivant de façon ininterrompue jusqu'à la floraison et la fructification. La référence au mouvement ne se justifie qu'à la condition d'opposer mouvement morphique et déplacement local. C'est ce qu'autorise de plein droit la notion aristotélicienne de *kinesis* qui, en plus du déplacement local, admet trois sortes de mouvement non local qui relèvent de principes distincts : la croissance et la décroissance - principe quantitatif (expansion / contraction) ; l'altération - principe qualitatif (affection sensible de l'identité) ; et la genèse et la corruption - principe formel (apparition / disparition)⁹.

Le mouvement morphique des plantes est plastique par nature. Tout dans la vie végétale est plasticité, activité plasticienne. C'est bien pourquoi la biologie des plantes associe divers qualificatifs à la notion de plasticité, tantôt phénotypique, développementale, environnementale ou adaptative¹⁰. Cette notion

⁸ J. W. Goethe, « *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* ». Triades (1ère édition en allemand 1790), 1999.

⁹ Aristote, *Op. cit.*

¹⁰ S. Sultan, « Phenotypic plasticity as an intrinsic property of organisms ». In D. W. Pfening (dir.) « *Phenotypic plasticity and evolution. Causes, consequences, controversies* ». CRC Press, pp. 2021. R. Radersma, Noble D. et T. Uller, « Plasticity leaves a phenotypic signature during local adaptation ». *Evolution Letters* 4, n° 4, pp. 360-370, 2020. G. N. Amzallag, « Du sens de la variabilité ». In S. Pouteau (dir.) « *Génétiqement indéterminé. Le vivant auto-organisé* ». Quae, 2007.

s'applique à la fois à l'apparence générale de la plante, au cours de son développement, à sa capacité à répondre aux conditions de son milieu, et à son aptitude à les épouser de manière adaptée et durable. A l'inverse, une fois dépassée l'embryogenèse, la plasticité morphique n'est que marginale chez les animaux dotés d'une faculté de mouvement cinétique local, en particulier les animaux supérieurs capables de s'affranchir des conditions de leurs milieux. Les deux catégories de mouvement, local et non local, satisfont des logiques analogues, mais ils ne sont pas de même nature et n'obéissent pas aux mêmes lois. La confusion entre déplacement local et plasticité aboutit à sous-estimer le simple fait que les plantes ne se déplacent pas dans un espace-contenant, qu'elles sont « plantées » autant dans la terre que dans le ciel – ce dont témoigne la photosynthèse invisible à nos yeux.

Bien que pouvant s'appliquer à décrire aussi la métamorphose elle-même, la notion de plasticité végétale ne recouvre en général que l'idée d'une multi-réalisabilité de cette métamorphose. Elle est le plus souvent définie comme la capacité d'un même génotype à exprimer différents phénotypes en fonction des conditions du milieu¹¹. Cette multi-réalisabilité est associée à la notion de « norme de réaction »¹². Distincte de fluctuations aléatoires, la norme fait état de régularités dans l'expression, même si plusieurs normes alternatives peuvent être exprimées en réponse à des perturbations¹³. A l'inverse d'un conditionnement passif, la réaction suppose une réponse active. Comme le souligne Georges Canguilhem, le vivant se donne à lui-même ses propres normes¹⁴, idée qui est rapportée à l'existence d'un centre de référence autonome et qui sous-tend une agentivité implicite de la part de ce vivant.

¹¹ S. Sultan, 2021. *Op. cit.*

¹² S. Sultan, 2021. *Op. cit.*

¹³ G. N. Amzallag, 2007, *Op. cit.*

¹⁴ G. Canguilhem, « *La connaissance de la vie* ». Vrin (réédition 2009), 1965.

La notion de norme de réaction met en tension deux compréhensions de la malléabilité des plantes, sans les résoudre. Elle s'oppose à l'interprétation biogéographique qui suppose que les plantes sont modelées par les contraintes physiques s'exerçant sur elles du « dehors », ce qui suppose qu'il y ait effectivement un dehors végétal. Elle lui substitue une interprétation mécanistique qui présume que le modelage des plantes est déterminé du « dedans » par des mécanismes internes capables d'anticiper et mémoriser toutes les variations du milieu. La première, calquée sur les lois du minéral inerte, n'explique pas la typicité des métamorphoses. Quant à la seconde, inspirée par un modèle animal elle introduit implicitement une téléologie cinétique et non morphique. Aucune de ces positions ne tient compte du fait que milieu et plante sont consubstantiels, co-modelés ; ni que ce qui est véritablement co-façonné est avant tout une virtualité encore non matérialisée, et non un contenu dans un contenant.

III. LA PLASTICITÉ ET LE MODELANT MODELÉ

Si l'on adopte la métaphore antique du potier, on peut envisager deux manières de façonner un vase. L'une s'applique à creuser une masse d'argile déjà là en lui imprimant la forme évidée du vase. L'autre consiste à ajouter progressivement de la matière par des colombins, autrement dit à prendre « un trou » et à mettre de l'argile autour. La plasticité végétale répond à la deuxième manière. La matière modelée est une virtualité qui se matérialise peu à peu. Cette matière n'est pas déjà là, si ce n'est sous forme diffuse et dispersée. Elle ne se condense dans une forme densifiée que sous l'effet continu de la photosynthèse gestative. C'est en cela qu'on peut dire que la plasticité est une réponse active, une réaction, et non une simple transformation passive d'un matériau inerte par des forces physico-chimiques –

telle une coulée de lave qui se densifie peu à peu sous l'effet d'un changement de température et de pression.

Le hêtre haut de seulement trente centimètres sur un flanc montagneux exposé à la rigueur des vents du Nord n'est pas une réduction du même hêtre qui dans la vallée atteint trente mètres de hauteur. Ce qui est façonné dans le passage de l'un à l'autre, c'est un archétype dont seul notre esprit peut témoigner. C'est l'idée de la plante que nous pouvons concevoir et que Goethe nomme *Urpflanze* ou plante primordiale¹⁵. L'archétype est la matière immatérielle sur laquelle s'exerce véritablement la force formatrice, plasticienne, amassant de la matière autour du « trou » du modèle modelé. La nature ou espace plasticien fait du colombin. Cette proposition est radicalement différente de l'hypothèse du conditionnement biogéographique, qui lui ne fait pas de colombin : il creuse ou façonne la masse de matière déjà là. Quant à l'hypothèse mécaniste, elle confond tout simplement mouvement morphique et déplacement local, ce qui rend inextricable la question de la croissance et de la plasticité.

¹⁵ J. W. Goethe, 1999, *Op. cit.*



Figure 1

Qu'est-ce que l'espace plasticien ? La réponse ici proposée est : un espace gestatif, parturient qui n'est ni inerte ni mécanique ; ni espace physique doté des propriétés qui s'appliquent au minéral ; ni espace-contenant adapté à décrire le mouvement local qui relève de l'animal. Telle une *chôra* nourricière, l'espace plasticien apporte la substance nécessaire mue par sa force formatrice, mains invisibles qui depuis le « dehors » présumé des plantes façonne la chair végétale. L'espace plasticien n'exerce ni pression, ni compression, ni pressurisation, ni gravité, ni gravitation, ni cisaillement, ni déchirement, ni fracture, ni fractionnement, ni clivage, ni combustion. Ce sont là les propriétés de l'espace physique dit « entropique », qui lorsque la vie se retire conduit à

l'émiettement et à la dislocation. A l'opposé, l'espace plasticien est « néguentropique », terme proposé pour décrire les processus vitaux constructeurs et s'opposant à la destruction vers un état inerte. Ses propriétés plasticiennes sont gestatives et cohésives, indissociables de celles de la forme végétale en train d'apparaître et de se développer. Elles apportent dilatation, gonflement, lévité, pulsation, rythme, régénération, réparation, cicatrisation et unification. Ce sont là les propriétés morphiques de la croissance, de l'alternance et de la cohérence d'ensemble qui réunit l'expérience globale de la plante comme unité archétypale. Ces propriétés végétatives ne sont pas l'exclusivité du monde végétal. Mais ce sont les plantes qui nous en transmettent l'expérience esthétique et sensible, une expérience à la fois ordinaire et exceptionnelle.

Ce que l'animal dissimule dans les plis de son monde intérieur, le végétal l'expose à nos yeux ouvertement. C'est un « être ouvert », sans autre dissimulation. Quelles que soient les technologies sophistiquées d'imagerie pour dévoiler les secrets des mouvements morphiques des animaux, ces derniers demeurent en réalité inaccessibles à notre perception humaine. Nous devons les « imaginer », ils ne sont jamais une expérience directe pour nous. Même si l'on peut supposer que l'espace plasticien agit pareillement sur le cours du développement animal et végétal, cette action ne peut jamais être observée dans le cas de l'animal, ni par nous, ni par aucun artefact. Nous n'en voyons que les manifestations indirectes qui s'impriment dans les plis et replis de l'animal. Car pour observer l'espace plasticien à l'œuvre, encore faudrait-il disposer d'appareils optiques *ad hoc*, capables de saisir simultanément l'activité modelante de l'espace et du corps modelé. Or tous nos artefacts ont été conçus selon les propriétés de l'espace physique et ne peuvent donc restituer autre chose que ce qui s'y rapporte. C'est pourquoi si l'on veut s'intéresser aux propriétés de l'espace plasticien, c'est par la médiation phénoménologique des

plantes qu'il nous faut passer, en laissant là tous nos artefacts. C'est une leçon d'humilité et en même temps une aventure stimulante pour l'esprit curieux.

IV. LES PROMESSES NON TENUES DE L'ÉTHER D'ESPACE

L'intérêt pour la nature de l'espace en tant que perception et expérience semble avoir perdu en actualité depuis l'apparition de la théorie de la relativité. Au cours du siècle qui a précédé ce basculement, la notion d' « éther d'espace » avait toutefois connu son heure de gloire, promue par la découverte de nouvelles propriétés de la matière – dont les rayons X, l'électromagnétisme et la radioactivité. Elle faisait la part belle à un milieu absolu, constitué d'une substance subtile et supposé assurer la continuité de toutes les propriétés de l'espace, rappelant de manière ambiguë l'éther antique conçu comme un cinquième élément¹⁶.

Considérée comme incontournable pour l'avancée de la physique entre 1850 et 1920, la référence à l'éther d'espace est omniprésente dans toutes les revues scientifiques telles *Nature*. Même Einstein admet la nécessité de définir un « nouvel éther », écrivant en 1922 : « l'espace sans éther est impensable »¹⁷. Comme tous les mythes fondateurs, l'éther d'espace reste latent dans les imaginaires scientifiques. Une des raisons est que les artistes s'en sont emparé avec un retentissement considérable pour l'histoire de l'art, contribuant à l'essor de l'art abstrait. Les théories postérieures qui postulent des espaces complexes parallèles et multiples n'ont fait qu'amplifier ce mouvement de renouvellement général de la perspective géométrique inventée au Quattrocento¹⁸.

¹⁶ Au sommet des quatre éléments (feu, air, eau et terre), l'éther est décrit comme l'élément plus parfait, baignant l'ensemble du cosmos dans une matière fluide et active

¹⁷ L. D. Henderson, « Editor's introduction: II. Cubism, futurism, and ether physics in the early twentieth century ». *Science in Context* 17, n° 4, pp. 445-466, 2004, cit. p. 452.

¹⁸ P. Thuillier, « Espace et perspective au Quattrocento ». *La Recherche* 160, pp. 1384-98, 1984.



Figure 2

L'idée d'un espace plasticien pourrait n'être qu'un avatar de plus dans ce vaste réagencement des explorations formelles, une nouvelle tentative pour rendre compte de l'unité du monde par un milieu absolu, un « éther ». On serait alors en droit de se demander si cet espace n'est pas tout bonnement une réplique de l'éther d'espace sous de nouveaux atours. La réponse que je souhaite apporter tient à la place accordée à l'expérience humaine. Au cours du XXème siècle, les artistes qui ont tenté de rendre tangible l'idée d'un éther d'espace l'ont fait en partant de l'idée, et non d'une expérience concrète. C'est en se détachant du motif qu'ils entendaient déconstruire les conditionnements de l'expérience commune. Ainsi Picasso tient-il pour une illusion trompeuse le

traditionnel modelage par la lumière et l'ombre¹⁹. Partant de là, le motif *in situ* n'est plus qu'un prétexte pour imaginer une réalité plus réelle.

La réalité d'une autre réalité « abstraite » demeure spéculative aussi longtemps que l'hypothèse d'un milieu absolu reste logée dans l'imagination conceptuelle. Ceci ne contredit pas le fait que l'abstraction travaille les esprits en les préparant à s'ouvrir à d'autres perceptions jusqu'alors laissées inexplorées²⁰. L'expérience humaine vécue – concrète, sensible, pratique et tout-à-fait ordinaire – se révèle en effet plus riche qu'on ne l'avait cru. Les milieux apparaissent à la fois continus et discontinus, stables et changeants, unifiés et hétérogènes. L'idée qu'un même mouvement gestatif et morphique emporte le vivant végétal et l'espace ne fait que décrire une expérience phénoménologique accessible à tout observateur attentif. L'espace plasticien a vocation à rendre compte de cette expérience de la co-gestation, ou co-morphogenèse des êtres ouverts végétaux et de l'espace. Cette proposition ne relève d'aucune acrobatie théorique. Au contraire, il lui faut tendre vers un paradigme esthétique capable d'instaurer un rapport écologique au monde : un monde habité, relié, composant une totalité dynamique et gestative.

V. L'ARBRE ET L'ESPACE D'ALEXANDRE HOLLAN

La proposition fondamentale de la phénoménologie est que le monde effectivement perçu est la seule voie praticable pour atteindre la réalité du motif, fut-elle fluide et mouvante, évasive et récalcitrante à nos intrusions. Et plutôt même : *parce que* cette réalité est fluide et mouvante, et nécessite de notre part une participation co-énonciative. Une recherche artistique qui me semble ressortir de cette orientation est celle du peintre Alexandre Hollan,

¹⁹ L. D. Henderson, 2004, *Op. cit.*

²⁰ W. Kandinsky, « *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* ». Denoël (édition 2004), 1912.

connu pour ses dessins d'arbres et ses vies silencieuses. Dès ma première rencontre avec l'artiste il y a quelques années, l'énigme de ses dessins d'arbres m'a tout de suite paru composer une leçon. Toute l'œuvre converge vers ce seul but : apprendre ce qu'est « regarder », jusqu'à devenir et être « ce que je vois »²¹. Dit autrement, l'enjeu sous-jacent est de combler l'écart entre nous et la nature, de rétablir la continuité et l'expérience unifiée du monde-comme-perception. Ce qui retient mon attention ici, c'est la méthode par laquelle Hollan procède et le témoignage qui en découle à fois dans l'œuvre picturale et dans l'exercice²². Je pousserai plus loin le propos de l'artiste pour tenter d'y déceler une expérience de l'espace plasticien saisie dans la plasticité végétale.

Le lien au motif occupe une place centrale dans la démarche de Hollan. Etabli en France en 1956 après avoir dû quitter la Hongrie, très vite il va aménager une voiture pour sillonner l'Europe à la recherche de motifs, arbres et paysages qu'il dessine toujours *in situ*. A partir de 1984, il se fixe dans le Languedoc pour ses quartiers d'été. Commence alors une recherche où il entre dans un rapport quotidien et rapproché avec « ses » arbres, arbres qu'il choisit ou qui le choisissent – nous dit-il. Ils sont plus d'une trentaine, pour beaucoup des chênes verts et des oliviers, dans un périmètre local autour de son mazet au milieu des vignes. Année après années, jour après jour, matin et soir, ce sont toujours les mêmes arbres, qui deviennent des compagnons de vie et qui tous ont un nom. Chaque arbre fait l'objet d'une attention particulière, parfois d'une monographie où se mêlent fusains et acryliques.

La plupart des dessins au fusain de Hollan sont le résultat de plusieurs séances de travail réalisées au fil du temps. La façon dont l'artiste entre en contact avec l'arbre suit toujours le même rituel. Tout d'abord il effectue une

²¹ A. Hollan, « *Je suis ce que je vois. Notes et réflexions sur la peinture et le dessin 1975-2020* ». Éditions Érès, 2020.

²² Cette étude fait l'objet d'un exposé plus long dans un ouvrage en préparation.

série de dessins rapides et de petit format, qui évoquent des calligraphies. Chacune dépose un signe, une trace, un élan, une amorce. Une fois les entrées en matière accomplies, le peintre s'installe tout-à-fait et se rend disponible à l'arbre. Le champ visuel est défini à l'échelle de la feuille format raisin, à l'exacte frontière entre immersion et distanciation vis-à-vis du motif « arbre ». Se rendre disponible signifie calmer le regard et son désir de saisir tous les détails, de prendre possession de l'arbre. L'exercice consiste à défocaliser la vision, à voir « flou ». Pour le dire autrement, il s'agit de voir large, adopter une vision périphérique, globale ou englobante, dans laquelle on est soi-même perçu et perception dans l'exercice de regarder. Cet élargissement permet d'inclure l'arbre dans l'espace plus vaste auquel il se rattache, à la fois infrastructure-paysage et espace plasticien.



Figure 3

Plusieurs qualités se présentent alors à l'artiste, qui a appris peu à peu à les discerner et à les nommer. Il ne regarde pas l'arbre en tant qu'architecture soutenue par un tronc et des branches, mais la couronne de l'arbre, son feuillage fourmillant de vie. Il ne regarde d'ailleurs pas la forme de l'arbre, mais les diverses activités qui s'y manifestent. Ces activités sont de différentes natures et chacune répond à un geste typique du tracé : frémissement, vibration, mouvement, espace. En chacune d'elle, c'est une manifestation de présence particulière qui s'exprime, d'un trait presque toujours continu, vibrant ou tremblant avec attention pour restituer la pulsation des énergies qui parcourent le feuillage, l'arbre et l'espace autour. Ce geste semble faire écho au « modernisme vibratoire » des explorations artistiques menées autour de l'éther d'espace²³. Mais au lieu de suivre une idée, pour Hollan il s'agit toujours de rester relié à l'expérience concrète, qualitative de la relation qui s'établit entre lui et l'arbre. La silhouette de l'arbre se profile et peut être reconnue dans chacune de ces expressions. Mais le contour n'est jamais fermé et presque toujours donne à percevoir le geste qui continue au-delà.

Désactiver l'automatisme du regard et du geste qui voudraient prendre possession des formes repose sur une autre stratégie de l'artiste. Celle-ci consiste à effacer le dessin après une séance de travail, non pas totalement ni mécaniquement, mais avec lenteur et douceur, d'un geste calme et rythmé qui vient apaiser le tracé trop volontaire et affirmé, le fondre dans la trame du papier imprégnée de fusain. Cette déprise de la forme répond à l'expérience que l'artiste recherche le soir lorsque la nuit venant le trop plein d'éléments disparates, réclamant chacun sa part d'attention, se dissout dans l'unité crépusculaire. Chaque effacement est comme une nuit succédant au jour trop

²³ L. D. Henderson, « Vibratory modernism: Boccioni, Kupka, and the ether of space ». In B. Clarke et L. D. Henderson « *From energy to information. Representation in science and technology, art, and literature* ». Stanford University Press, 2002.

cru, nocturne relâchement après lequel le dessin peut reprendre son cours, toujours plus apaisé, toujours plus présent à l'unification de l'arbre et de l'espace. Ce rythme se poursuit jusqu'à ce que s'établisse un équilibre entre perceptible et imperceptible, entre fusion et apparition. Le mouvement alors s'interrompt pour n'être plus que « présence ». Dans cet instant privilégié, qui tient de la pacification du regard et du geste, la porte de l'arbre s'ouvre à ce que Hollan appelle l'« inconnu », le « pas-moi » qui afflue de l'espace.

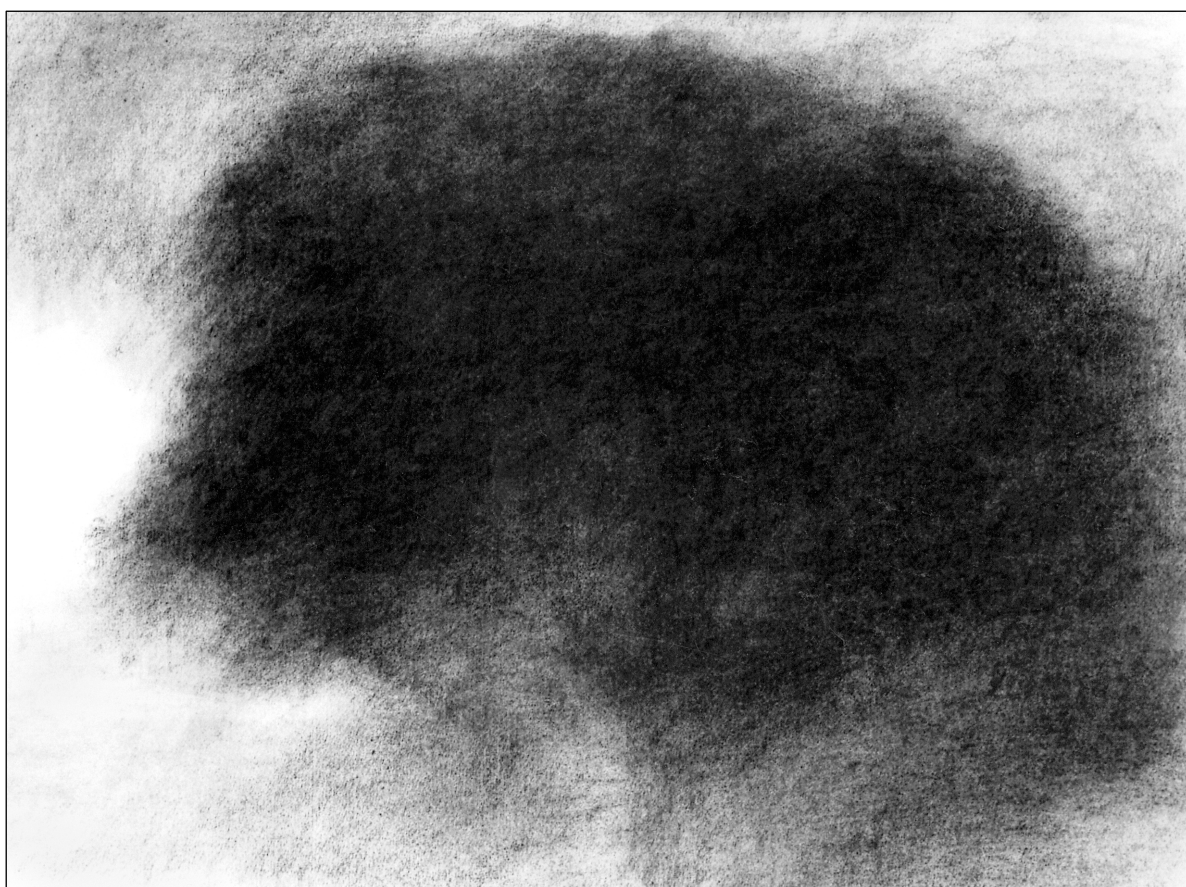


Figure 4

Ainsi conçu, l'espace est à la fois présence et substance subtile, à la fois consistant et inconsistant. Pour l'artiste, il y a opposition entre espace et mouvement. Mais comme je l'ai rappelé précédemment, la notion de mouvement recouvre d'autres principes que le seul déplacement local. Ces autres qualités rapportées à l'espace plasticien trouvent une correspondance dans les gestes

que Hollan explore dans sa quête ultime de l'espace unifié de la présence. Cet espace-là entre dans l'arbre et l'emporte dans un mouvement morphique conjoint dont l'une des caractéristiques est la spirauté. L'espace tourne dans l'arbre, et l'arbre répond en tournant. La disposition spirale bien connue des botanistes n'est qu'une déposition dans la chair végétale d'une activité plus vaste qui embrasse l'espace plasticien. Dans les recherches de Hollan au cours des dernières années, le trait au fusain cède la place à la couleur qui jaillit en boucles, telles des hélices peu à peu libérées dans une floraison soudaine du mouvement. Ce n'est plus seulement l'arbre en expansion qui participe de l'espace plasticien, mais aussi le regard et la main de l'artiste qui convergent dans la continuité fluide « éthérique » du monde-comme-perception.



Figure 5

VI. L'ESPACE PLASTICIEN COMME HORIZON ÉCOLOGIQUE

L'œuvre rigoureuse de Hollan est exigeante. Elle ne se laisse pas saisir d'un rapide coup d'œil. Pourtant l'artiste a le sens de la scénographie d'exposition qui dans un seul parcours permet au visiteur d'approcher l'expérience acquise au cours d'une vie entière. Mais même avec cette synthèse, il reste un long chemin à parcourir pour apprendre à voir l'espace plasticien dans l'instant végétal qui s'offre sans réserve. Travailler l'œil dans le sens de l'équarissage et de la projection géométrique est beaucoup plus rapide et direct. Les architectures qui sont directement transposées de l'écran à l'espace habité en sont une illustration. Retravailler l'œil dans le sens du dynamisme morphique et du mouvement non local demande de la lenteur et de nombreux détours.

Si l'on demande alors : au fond, êtes-vous vraiment convaincue que l'espace plasticien existe ? Je répondrais que tout se passe comme s'il existe, ce qui revient au même. Je crois donc que l'espace plasticien a quelque chose à nous apprendre sur le vivant végétal, sur le mouvement morphique qui le traverse de part en part, et sur nous-même puisque nous en dépendons pour notre vie sur Terre. Entre espace physique et infrastructure-paysage s'entretisse un espace formateur, qui est peut-être aussi fragile que le vivant. Le non-respect des propriétés de l'espace plasticien engendre des zones de non-plasticité et de pétrification qui à terme menacent le dynamisme global et la cohésion du tout. La préservation et la régénération de l'espace plasticien m'apparaissent tout aussi vitales que celles de la biodiversité et des milieux naturels.

ICONOGRAPHIE :

Figure 1. © Sailko, Creative Commons. Umberto Boccioni « Paesaggio di mare », 1907 circa (Huile). Galleria Comunale d'Arte, Cagliari.

Figure 2. © Wmpearl, Creative Commons. Umberto Boccioni « Formes uniques dans la continuité de l'espace », 1913 (Bronze). Museum of Modern Art, NY.

Figure 3. © Illés Sarkantyu, courtesy Alexandre Hollan. « Le verseur », vieil olivier, 2002 (Fusain).

Figure 4. © Illés Sarkantyu, courtesy Alexandre Hollan. « Le petit vertical », chêne vert, 2003 (Fusain).

Figure 5. © Illés Sarkantyu, courtesy Alexandre Hollan. Détail (Fusain).