

## Avant-Propos

Cristiana Oghina-Pavie, Aude Nuschia Taïbi, Isabelle Trivisani-Moreau

► **To cite this version:**

Cristiana Oghina-Pavie, Aude Nuschia Taïbi, Isabelle Trivisani-Moreau. Avant-Propos. Traces du végétal, Presses Universitaires de Rennes, pp.7-20, 2015, Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire, 978-2-75354862-6. hal-02564820

**HAL Id: hal-02564820**

**<https://hal.univ-angers.fr/hal-02564820>**

Submitted on 10 Jul 2021

**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.

Donnée première de l'environnement de l'homme, le végétal est aussi un objet scientifique intéressant de multiples disciplines. Tout naturellement, c'est du côté des sciences de la vie qu'on aurait tendance à définir sa pertinence, mais l'intérêt pour le végétal ne tient pas seulement aux plantes pour elles seules, il se nourrit aussi du modèle du vivant qu'il constitue ainsi que des liens, de diverses natures, qu'il peut entretenir avec les hommes. Sur les plans culturels comme symboliques, le végétal ouvre le champ des représentations et des analogies, mais il est aussi impliqué dans des situations d'usages concrets et quotidiens (alimentation, médecine, chauffage, bâti, véhicules, outils...) Inscrit dans le temps, dans l'espace, dans l'imaginaire des hommes, le végétal, au-delà de son appartenance propre « naturelle » au domaine des sciences expérimentales, s'intéresse à égale mesure la littérature, l'art, ainsi que les sciences humaines et sociales.

Dans ce terrain commun à plusieurs disciplines, un angle de convergence est ici ciblé, celui du végétal en tant que trace. La notion de trace ouvre à une certaine diversité : marque d'une absence, d'un passé largement, mais pas complètement disparu, elle correspond à une forme de présence réelle mais aussi à une dimension symbolique que sa représentation peut construire et entretenir. Produite par un émetteur, de façon volontaire ou pas, elle devient signe pour le récepteur qui l'observe et l'engage dans un processus interprétatif avec la marge d'erreur, de conjecture ou encore de liberté que cela comporte. Selon des méthodes spécifiques à chaque domaine, la géographie, l'histoire, la littérature, les arts plastiques, la psychologie interrogent la signification des traces végétales sous des angles qui leur sont propres mais, concourent dans chaque discipline, ces approches se rencontrent dans la négociation continue qu'elles portent avec la nature vivante du végétal. Les contributions réunies dans ce volume abordent le végétal comme un indice, puis le suivent dans d'autres usages, ceux d'une création s'appuyant sur la connaissance du végétal vivant comme celui des dévouements auxquels il assiste.



ISBN 978-2-7535-4862-6  
Prix : 20 euros TTC

Éditions : Éditions du Brest  
Dépôt légal : 2015  
www.editionsdubrest.fr  
www.lanouvellerecherche.com  
Composition : PIR

## Traces du végétal



Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire

Sous la direction de Isabelle Trivisani-Moreau,  
Aude-Nuscia Taïbi et Cristiana Oghina-Pavie

Presses  
Universitaires de Rennes

2015

### Avant-propos

Donnée première de l'environnement de l'homme, le végétal est aussi un objet scientifique intéressant de multiples disciplines. Tout naturellement, c'est du côté des sciences de la vie qu'on aurait tendance à définir sa pertinence : le mot *végétal* lui-même, en tant que substantif, est d'un emploi nettement plus rare que l'adjectif –formellement identique– qui lui correspond. Les occurrences du substantif connaissent un pic d'emplois entre le milieu du XVIII<sup>e</sup> et le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans des ouvrages qui touchent volontiers à l'histoire naturelle, à la physiologie et à la médecine ou encore à l'agronomie. Dans cette période se situent les travaux d'un Bernardin de Saint-Pierre, d'un Charles Bonnet, d'un Cabanis, d'un Lamarck, des savants qui sont aussi des penseurs. Le substantif « végétal » apparaît souvent dans des emplois où il se substitue au groupe nominal « règne végétal », dans des contextes où il entre volontiers en comparaison, dans une perspective parfois explicative, avec les autres règnes, minéral et animal, surtout en analogie avec l'humain. De tels rapprochements, récurrents dans les textes, signalent que l'intérêt pour le végétal ne tient pas seulement aux plantes pour elles seules, mais aussi à ce que la connaissance des végétaux induit comme généralisation pour le vivant en général, ainsi qu'aux liens, de diverses natures, qu'elles peuvent entretenir avec les hommes. L'homme et le végétal sont des êtres organisés dont la morphologie et la physiologie peuvent être décrits en termes voisins. Si, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la découverte de la sexualité des plantes apporte un argument nouveau pour concevoir l'unité de tous les êtres vivants, l'émergence de la théorie cellulaire, dans les années 1830, révèle l'identité de la structure microscopique des animaux et des végétaux. Les processus vitaux du développement, de la respiration, de la nutrition, de la fécondation sont souvent

décrits par analogies et métaphores : la circulation de la sève est vue, par exemple, comme étant similaire à celle du sang, tandis que l'hérédité des végétaux s'empare du langage de la famille (plante-mère, génération, union adultérine...). Mais la comparaison ne saurait épuiser toutes les relations que l'homme et le végétal entretiennent, des relations d'usage en particulier, l'homme s'étant saisi depuis toujours du végétal dans de multiples situations de sa vie. Ainsi ce dernier peut-il servir aussi bien à des usages quotidiens (alimentation, médecine, chauffage, bâti, véhicules, outils...) qu'à des usages plus esthétiques ou symboliques.

Un emploi significatif de *végétal* comme substantif, parfois souligné par une majuscule initiale, peut être signalé, dans un contexte local bien précis, celui de l'Anjou : le mot y renvoie, pour les locuteurs informés, à ce qu'on appelle aussi le *Pôle végétal*, c'est-à-dire tout un secteur économique dans lequel se trouvent impliqués de nombreux horticulteurs de la région mais aussi des chercheurs de diverses disciplines. Si les productions végétales peuvent se retrouver dans d'autres régions françaises, une enquête lexicale menée à travers la base Europresse permet de mesurer à quel point, dans la presse nationale, le groupe nominal *le végétal* se trouve employé dans des articles qui concernent l'Anjou. Depuis plusieurs décennies en effet les autorités locales successives ont cherché à promouvoir cette filière : de l'économique au politique, c'est aussi la langue qui s'est trouvée mise à contribution. Dans les années 80, alors qu'on avait, jusqu'à cette date, pris l'habitude de parler de *petite culture*, de *cultures végétales spécialisées* ou d'*horticulture*, un tournant se prend lorsque se marque la préférence pour une nouvelle appellation, celle de *Pôle de physiologie végétale* remplacée par le *pôle végétal* et finalement *le végétal*. Avec ces réajustements, c'est un véritable tournant qui se réalise car les connotations associées aux mots *horticulture* et *végétal* ne sont pas strictement identiques. Déjà le mot *horticulture*, introduit en français dans les années 1820, hésite entre un sens restreint, celui de la culture commerciale des plantes d'ornement et un sens élargi, celui de la culture de toutes les plantes de jardin pour le plaisir ou pour le commerce. Le mot *horticulture* reste néanmoins limité aux techniques culturelles et aux savoirs qui les rendent possibles, proche dans sa forme et dans son pouvoir évocateur du mot *agriculture*. Il n'en est pas de même du *végétal*, dont l'oscillation entre les classes grammaticales de l'adjectif et du substantif répond à une bien plus grande ouverture de sens. Avec le mot *végétal*, on peut désigner aussi bien les plantes dans leur globalité, une plante de façon générique, le règne végétal ou encore le pôle végétal ; mais il existe aussi tout un arrière-plan, une nébuleuse lexicale qui ouvre le champ des connotations : derrière *le végétal*, on suggère des valeurs positives, non seulement une production naturelle, spontanée ou dirigée par l'homme, mais aussi, toujours dans une perspective hygiéniste, le bien-être et la qualité de vie liées à la vie au grand air, ou dans une visée plus politique, l'écologie. C'est donc sur le terrain des valeurs, positives et largement consensuelles, que le changement de termes a permis de jouer dans le cas angevin de cette conquête identitaire d'un territoire car, malgré une appartenance presque « naturelle » au domaine scientifique, le substantif végétal dépasse largement le sens strict du règne végétal : il intéresse aussi bien les domaines de l'histoire, de la géographie, des mots mais aussi de tout ce qui relèverait des représentations et de leur dimension symbolique, qu'elles soient littéraires, artistiques ou psychologiques.

Une approche pluridisciplinaire paraît donc légitime pour aborder le végétal. Pour autant il demeure une composante circonscrite dans chacune de ces disciplines : aussi a-t-il paru fécond d'aborder pour cet ouvrage le végétal en tant que trace. La notion de trace ouvre à une certaine diversité : elle est la matérialisation dans l'espace d'une présence, une marque bien présente de quelque chose d'absent<sup>1</sup>, mais peut alors se décliner soit comme une présence très réduite de quelque chose qui a largement, mais pas complètement, disparu, soit comme une

---

<sup>1</sup> Sur ces sens de la trace voir Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985 et Vincent Veschambre, *Traces et mémoires urbaines. Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, PUR, coll. Géographie sociale, 2008.

représentation de cette absence. Elle correspond ainsi à une forme de présence réelle, mais aussi à une présence symbolique par la représentation ou par le souvenir d'un passé. Mémoire de quelque chose qui a existé, elle revêt une dimension culturelle qui se révèle aussi marquante pour l'avenir.

La trace peut être analysée dans le cadre d'une situation de communication. Elle est produite par un émetteur, de façon volontaire ou pas : quand elle est volontaire, elle est probablement dans certains cas plus marquée, à rapprocher de l'empreinte. Cette trace est alors un outil d'appropriation d'un présent qui disparaît et peut se jouer là au détriment d'autres réalités. Mais elle est aussi reçue par un récepteur qui l'observe et l'engage dans un processus interprétatif avec la marge d'erreur, de conjecture ou encore de liberté que cela comporte. Ainsi la trace peut-elle aussi être comprise comme un signe qui se livre à l'interprétation selon les propositions de Carlo Ginzburg<sup>2</sup> : à partir d'elle, plusieurs voies interprétatives se dessinent, celle des retrouvailles avec un passé que l'on voudrait reconstituer au plus près, mais aussi celle, moins uniforme, d'une disparition progressive et partielle de ce passé. L'important ne réside pas seulement ici dans ce qui a vraiment existé autrefois, mais aussi dans ce qui a disparu ou s'est modifié au fil d'une histoire du vivant, de la mémoire et de la culture. Il convient en outre de retenir un autre sens du mot *interprétation* qui pourrait se déployer à propos des traces du végétal, celle de l'interprétation en tant que création qui s'appuie sur un passé pour produire du nouveau<sup>3</sup>.

Pour explorer les traces du végétal, plusieurs approches sont tentées dans ce volume : certaines s'inscrivent dans une méthode résolument interdisciplinaire tandis que d'autres ont fait le choix d'une perspective rattachée à la discipline d'origine de leurs auteurs. Dans tous les cas néanmoins la pluridisciplinarité du questionnement fait apparaître des terrains communs où les échanges prennent tout leur sens. Ce sont d'abord les terrains de la langue et des sciences qui apparaissent comme propices à une articulation : si l'on n'est pas surpris du recours à une terminologie scientifique dans une enquête relevant de la paléobotanique, on constate que, même dans les contributions les plus littéraires, l'analyse ne saurait se dispenser de recourir aux dénominations botaniques ; la méconnaissance de celles-ci ne permettrait pas de comprendre les enjeux narratifs d'une œuvre. Ainsi les romans de Miró jouent-ils sur l'ambiguïté de certaines dénominations de fleurs dont la traduction peine à rendre compte ; la richesse de la symbolique végétale chez Michel Tournier s'explique par la connaissance approfondie des plantes qu'il a pu acquérir au contact de son grand-père pharmacien, le psychologue recourant à l'épreuve des Trois arbres doit, selon Benoît Fromage, détenir une solide culture dans le domaine des plantes. L'identification précise des plantes à partir des désignations binomiales de Linné à laquelle doivent se livrer des chercheurs *a priori* plus éloignés des sciences dures témoigne d'une articulation entre les langues et les sciences.

C'est aussi aux questions du temps et de l'espace que se sont intéressés, par des voies différentes, les contributeurs de ce volume. Matière vivante, le végétal est fait pour disparaître même quand il s'inscrit dans une durée qui dépasse celle de la vie humaine, provoquant ce qu'Alain Corbin appelle la sidération devant l'arbre, comme source d'émotions<sup>4</sup>. Il y a sans doute paradoxe à aller en chercher les traces. Toutefois ce caractère éphémère n'implique pas un anéantissement total, d'autant que la disparition des végétaux se réalise de façon progressive, les traces végétales s'amenuisant certes, mais sur des temps longs. Les enquêtes

---

<sup>2</sup> Voir Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, coll. Verdier poche, 2010 [1986 ; 1989 pour la trad. fr.], p. 218-294.

<sup>3</sup> Voir la mise au point terminologique d'Yves Jeanneret, « Complexité de la notion de trace. De la traque au tracé », dans Béatrice Galinon-Ménélec, *L'Homme trace. Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 59-87.

<sup>4</sup> Alain Corbin, *La Douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, 2013.

sur le terrain comme dans les archives, tentent de rendre compte de présences mais surtout d'usages qui ont, autrefois, impliqué aussi les hommes. Présences et usages appartiennent à un passé révolu et c'est aussi sur un passé, celui d'une tradition culturelle et également scientifique, que s'appuient les œuvres artistiques et littéraires pour renouveler les motifs. Dans ces différents domaines de la recherche et de la création, une action humaine intervient au présent : il s'agit d'interrompre la disparition complète de toute trace pour léguer des savoirs, mais aussi toute forme de richesses culturelles menacées, aux générations futures. Les différents processus de patrimonialisation autour des végétaux nouent un nouveau rapport au temps<sup>5</sup> : qu'ils aient une vocation génétique, historique ou culturelle, ils entrent dans un régime d'historicité qui légitime la préservation des traces du passé. L'activité délétère du temps peut se trouver bloquée dans l'herbier qui fige la temporalité du végétal ; celui-ci peut également reprendre vie par la conversion symbolique qu'autorisent de nombreuses œuvres littéraires et artistiques à partir de la mémoire. Dans cette démarche vers le futur, la trace se mue en tracé et se convertit en empreinte volontaire.

La trace, incarnant le passé, est la marque d'un présent qui s'est effacé mais qui affirme *a minima* un présent dans un espace. La question de l'espace est ainsi largement convoquée à travers les contributions de ce volume : le végétal y est envisagé à diverses échelles, celle, vaste, du paysage, mais aussi celles, plus limitées, du jardin, du lieu clairement identifié ou encore de la page. La réflexion sur les traces du végétal amène aussi à poser la question plus précise de la place. Dans la nature, les plantes sont caractérisées par une distribution et une organisation spatiale spécifique ; elles poussent en certains endroits, des lieux plus ou moins limités, ces stations que les botanistes cherchent à connaître et visiter. Cette répartition des végétaux peut s'incarner de façon extrême dans le cas des plantes endémiques. Cependant si le végétal, à la différence de l'animal, n'a pas de mobilité propre, il n'est pas pour autant dépourvu de toute mobilité et peut se disséminer ou, plus encore, être déplacé par la transplantation. Collée entre les pages de l'herbier, la plante subit l'une de ces transplantations dans un milieu *a priori* inadapté, de même qu'elle sort de l'univers de la nature pour se retrouver dans celui de l'art dans les œuvres artistiques et littéraires. Le passage au symbolique, en gommant la matérialité de la plante, relève aussi d'une transplantation dans le domaine de la pensée. Même pour les œuvres qui entérinent l'une des lois du végétal, sa dimension vivante et donc périssable, il y a, dans le geste artistique et symbolique, une part d'irrespect dans la transplantation car ce qui prime, c'est l'enjeu de la création comme acte.

Un premier groupe de contributions se saisit des traces de végétal comme d'un indice : selon les catégories sémiotiques de Peirce, il s'agit alors de signes renvoyant à des données préexistantes que l'on cherche à restituer et comprendre. Réduites en nombre et pour cela difficiles à trouver elles se décryptent dans différents milieux. La trace du végétal conservée dans des archives de nature diverse, est une fantastique source d'information pour faire émerger ce qui a disparu des paysages ou des socio-systèmes passés. Ces archives peuvent être textuelles comme les actes notariés qu'explorent Éric Fabre et Sylvain Olivier ou les correspondances qu'étudie Denis Diagre, mais elles consistent aussi en archives sédimentaires, où le végétal est conservé sous forme de charbon (V. Py) ou de pollens (A. Ballouche). La trace est alors matérielle, quand il s'agit du végétal, ou des paysages qu'il participe à construire. Aziz Ballouche montre ainsi comment l'arganier, considéré comme une relique de la flore tertiaire, un peu comme un fossile vivant, dans le domaine méditerranéen, constitue des paysages à forte valeur identitaire et patrimoniale au Maroc. Ces paysages patrimoniaux ne sont pourtant pas figés dans un héritage fossilisé mais continuent de connaître des dynamiques complexes et constituent l'aboutissement de dynamiques spatiales

---

<sup>5</sup> Voir Françoise Dubost, *Vert patrimoine. La constitution d'un nouveau domaine patrimonial*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

et temporelles à l'interface entre nature et sociétés. Éric Fabre et Sylvain Olivier s'intéressent quant à eux aux paysages complantés ou à la « ginestiere », terrain couvert de genêts. Les arbres fruitiers isolés au champ et les plantes objets de cueillette dans l'espace inculte sont effacés de la mémoire et oubliés par les processus de patrimonialisation parce que discrets dans les textes d'époque. Pourtant, leur apport peut être important pour l'économie familiale ou régionale, et doivent donc être reconsidérés à ce titre. Cette approche historique du végétal entend donc l'idée de trace au sens d'une chose qui a eu une existence réelle mais qui, n'ayant laissé qu'une marque très diluée dans les archives, a peu attiré l'attention des historiens. Pour Vanessa Py, c'est l'analyse anthracologique de foyers domestiques médiévaux et modernes dans des vestiges de cabanes agropastorales qui permet de comprendre les pratiques du boisillage et fourragères traditionnelles des paysans montagnards dans le Massif des Écrins et de reconstituer les paysages du mélézin de cette région. La trace peut aussi être immatérielle. Elle est linguistique chez Laurent Gall, qui recherche, à travers les « savoirs naturalistes populaires » bretons, un « assortiment cosmogonique » et le « dispositif symbolique mythique » dont ils sont partie intégrante malgré leur perte depuis les progrès techniques de l'époque contemporaine post 39-45.

Au delà du simple inventaire des végétaux et de leurs traces, les méthodologies d'étude développées dans ces textes, permettent de comprendre en profondeur les milieux et les sociétés où ils ont été collectés, décrits, utilisés. La trace du végétal, notamment commun, ordinairement peu étudié, n'est que le point de départ –indispensable néanmoins– d'une démarche heuristique qui permet ici d'exhumer la part invisible de notre monde. Ainsi, l'herbier, les comptes rendus d'herborisation et les échanges épistolaires – une *trace* – du botaniste François Crépin (1830-1903), spécialiste du genre *Rosa* L., auteur du *Manuel de la Flore de Belgique*, permet de délivrer de l'information « historique » aux nomenclaturistes, taxinomistes, floristes, phytogéographes et chorologues. Cependant l'analyse de la correspondance de ce rhodologue permet également de mettre en lumière l'émergence d'une « conscience écologique » précoce, en Belgique : elle naît des contradictions de la société libérale bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle prise entre le devoir d'exaltation des activités productrices de richesses nationales, et la sauvegarde d'une « nature nationale » détruite par ces mêmes activités pourvoyeuses de richesses. Pour Aziz Ballouche également, la reconstitution des trajectoires du patrimoine végétal permet de « rendre compte de l'évolution de l'état des formes visibles du paysage [...], et [d']analyser les effets des transformations des activités humaines et des organisations sociales et culturelles sur leur structuration et leurs dynamiques ». Quant à Vanessa Py, elle reconstruit les dynamiques interactives complexes entre l'homme et son milieu à travers les pratiques du boisillage et fourragères de paysans montagnards au Moyen Âge. L'analyse du végétal commun – landes à genêts, complants et cultures « dérobées » – permet à Éric Fabre et Sylvain Olivier de reconstituer le quotidien masqué du monde paysan entre le XVIII<sup>e</sup> et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Laurent Gall fait émerger par ses enquêtes ethnobotaniques l'identité refoulée de la mémoire collective bretonne. À la fois constitutif de l'attachement au pays et d'une mise à distance du monde naturel, le végétal participe du repérage identitaire d'un territoire (la Bretagne) balisé d'objets naturels familiers ou rejetés, inscrits dans une mémoire en cours d'effacement. Les manières de classifier les milieux naturels, de nommer la flore mais aussi de refuser d'ingérer les plantes sauvages sont autant de prétextes mobilisés pour rappeler l'appartenance à la société locale. La société paysanne bretonnante entend ainsi marquer son agrégation au monde civilisé et son indépendance à l'égard du milieu naturel.

La conservation de la trace végétale se confronte à la dimension périssable du végétal, en tant qu'être vivant. La trace vient fixer la matière végétale, organique, ou son empreinte pour la soustraire aux effets du temps. La matérialité et la temporalité propres aux végétaux se

prolongent ainsi dans l'usage de la trace, qu'elle soit recueillie ou provoquée, dans une intention scientifique ou artistique (de tels signes ne relèveraient plus ici de l'indice mais de l'icône ou du symbole). La frontière entre les deux est d'ailleurs souvent poreuse comme le montre un deuxième ensemble de contributions qui envisagent comment s'articulent création et connaissance du végétal vivant. C'est le cas de l'impression végétale, procédé analysé par Régine Fabri et Sandrine de Bormann, par lequel on relève l'empreinte qu'un végétal laisse sur le tissu ou le papier. L'évolution des techniques d'impression végétale dans les herbiers et les ouvrages illustrés de botanique, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, montre comment ce procédé, considéré comme plus exact et fidèle à la nature que le dessin, est toutefois rehaussé de couleurs et non dépourvu d'une quête esthétique. Dans son œuvre de plasticienne, Sandrine de Bormann utilise la même technique pour réaliser des empreintes de végétaux qu'elle accompagne ensuite d'une écriture littéraire, botanique ou historique. Si l'intention de départ est différente dans les deux cas, celui de l'illustration botanique et celui de la démarche artistique, la matérialité de la trace du corps végétal est une manière de conserver la mémoire du végétal, soit de la forme organique, soit de l'émotion suscitée par la rencontre avec les végétaux lors des promenades d'herborisation.

La déambulation pour recueillir des traces et la faculté créatrice suscitée par les évocations dont les végétaux sont porteurs est également au centre de la démarche géopoétique, pratiquée et étudiée par Rachel Bouvet. Ici aussi la distinction entre les traces matérielles, affectives et esthétiques est entièrement abolie lors de promenades effectuées cette fois de façon collective. Ce sont des ateliers nomades, formés par des groupes hétérogènes de chercheurs et d'artistes qui réalisent des « carnets de navigation », des herbiers hétérodoxes, mélanges créatifs et collectifs constitués de végétaux cueillis et séchés, auxquels viennent s'adjoindre des textes à portée géographique, botanique, historique ou littéraire, des dessins et des cartes. Le groupe ne se contente pas de rassembler ces traces, il entre davantage en interaction avec le paysage qu'il parcourt, il le marque dans sa déambulation en accrochant des mots, des poèmes, des pensées aux végétaux qu'il rencontre. La géopoétique expérimente le potentiel sensible et intellectuel induit par le franchissement de toutes les frontières : entre les disciplines de recherche, entre art et nature, entre connaissances et usages des végétaux, entre végétal cultivé et mauvaises herbes, entre l'indigène et l'étranger. En prenant l'exemple de *solidago canadensis*, Rachel Bouvet montre comment une telle ouverture libère les significations du végétal et permet d'accéder de la trace au symbole et plus largement à une véritable pensée du végétal dans l'espace et dans le temps.

Le végétal est ainsi plus qu'une matière ou un moyen d'expression artistique. Il devient partie intégrante de l'œuvre et de l'action créatrice. Les trois artistes étudiés par Élisabeth Amblard ne se contentent pas d'enregistrer passivement la trace végétale. Ils rendent le végétal complice de leur démarche artistique. Jose Maria Sicilia presse des végétaux entre des feuilles de papier et fait émerger l'œuvre de cette interaction entre la pression mécanique exercée par l'artiste et la substance végétale qui imprime une trace. Bernard Moninot choisit des végétaux auxquels il accroche un dispositif formé d'un stylet par l'intermédiaire duquel, sous l'action du vent, le mouvement des plantes inscrit un tracé sur des boîtes de Pétri teintées au noir de fumée. L'œuvre est une écriture, ou une signature, du végétal lui-même, mu par un autre élément naturel, le vent. Mais cette trace n'aurait pas pris une forme matérielle et conservable sans l'intervention de l'artiste qui dispose l'installation et détermine le temps de cette « écriture ». Si Giuseppe Penone confectionne aussi des œuvres à partir d'un relevé d'empreintes d'arbres et de branchages, il crée également des situations dans lesquelles l'interaction avec la matière vivante tend à révéler l'organicité, la plasticité et la temporalité des végétaux, en faisant pousser des pommes de terre ou des courges dans des moules à la forme de son visage ou bien en apposant une main de bronze sur un jeune arbre et en observant, pendant plus de trente ans, les effets de cette étreinte prolongée. L'intégration

physique du végétal à l'œuvre artistique chez ces trois artistes est significative de la tension entre la quête de pérennité de l'art et la nature passagère du vivant.

La pratique de la création artistique d'œuvres éphémères tente, depuis les années 1970, de réduire cette tension. Elle crée une nouvelle possibilité de rencontre entre le végétal et l'art dans laquelle s'inscrivent les artistes Mourad Messoubour et Michel Blazy dont Franck Doriac étudie la démarche. En choisissant comme moyen d'expression non pas les végétaux proprement dits, mais les traces de leur décomposition, les moisissures, les deux artistes exploitent la périssabilité même du vivant pour en faire une œuvre. L'art collabore avec la science : il lui emprunte les techniques d'observation et l'intérêt pour les processus de prolifération et de contamination de bactéries et de champignons microscopiques. Si M. Messoubour contrôle l'hygrométrie et arrête la prolifération des moisissures en les couvrant d'une résine qui fixe l'œuvre au stade qu'il juge esthétiquement intéressante, M. Blazy laisse le temps agir à son gré sur les matières végétales qui constituent ses peintures ou ses sculptures. Pour les deux artistes, créer avec les moisissures revient à inverser, par la démarche artistique, la perception ordinaire du temps des végétaux. Ici, ce n'est pas la croissance, le développement, le fleurissement qui ont un potentiel créateur. Au contraire, l'œuvre surgit de la déliquescence de la matière végétale, du pourrissement. Leur vision artistique du végétal incite à transgresser les frontières du beau, rendre esthétique ce qui est ordinairement considéré comme laid, indésirable ou insignifiant. Ils proposent au regard une récréation artistique, à partir de la matière organique et vivante qui succède aux formes organiques végétales, détruites par la moisissure.

Ce qui caractérise les végétaux vivants, c'est bien leur organisation car leur structure organisée donne corps et réalité aux fonctions vitales. La structure végétale exerce une égale fascination sur les botanistes que sur les artistes, par la symétrie et la diversité de formes répétées dans les différents organes des plantes. Aurélie Michel se concentre sur un aspect de cette structure, la charpente végétale, réseaux de fibres présentes dans les feuilles des végétaux, car il permet d'illustrer le dialogue entre l'étude anatomique des plantes et l'usage décoratif des motifs végétaux au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que les prolongements de ce dialogue dans l'art contemporain. Les botanistes empruntent le langage de l'architecture pour décrire la nervation des feuilles et la disposition des organes végétaux, tandis que les architectes s'attachent à reproduire des « herbiers de pierre », en transposant les formes et les structures organiques. Ce procédé est comparable, dans son résultat, à la fossilisation des végétaux, qui ne conserve de l'organisme végétal que le tracé de sa structure, de son squelette. La translation du même principe organique de la science à l'art et au langage tend à interpeller ainsi les limites entre le règne végétal, animal et minéral dans la quête d'une structure commune cachée, porteuse de sens et de l'unité du monde.

Cette connaissance des particularités et des mécanismes des végétaux et de leur vie est également une source d'inspiration pour des romanciers. C'est la même abolition des règnes qui est illustrée dans l'œuvre d'Émile Zola, qui utilise des épithètes appliquées ordinairement aux minéraux ou aux humains pour souligner le caractère peu ordinaire de certains végétaux. Ici, cet emprunt n'est pas une marque d'unité, mais, au contraire, un moyen d'exprimer la monstruosité de ces plantes qui échappent à leur condition inoffensive pour devenir menaçantes. Arnaud Verret étudie la présence de végétaux, monstrueux par leur taille, leur forme ou leur profusion, que Zola place dans la serre, le jardin ou la forêt tropicale. Bien au delà des figures de style ponctuels, la disposition stratégique des monstres végétaux dans l'économie des romans de Zola leur confère une puissance démonstrative centrale, faisant écho à la fois à l'intérêt de l'auteur pour les sciences naturelles, à son analyse sociale et à ses positions idéologiques. En effet, la monstruosité est invoquée pour souligner le caractère artificiel, donc monstrueux, du rassemblement de plantes originaires de zones géographiques et de climats différents que représentent les serres et les jardins d'Europe à cette époque. Elle



renforce également la critique que l'auteur fait des valeurs chrétiennes de l'ordre moral, en appelant les végétaux monstrueux et agressifs à contredire la représentation idéale du jardin d'Eden comme lieu de bonheur et de sérénité. La métaphore botanique n'est pas immédiate, Zola ne se contente pas du sens commun, il connaît les travaux scientifiques sur la tératologie, en vogue au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et les mobilise au service de son intention littéraire.

La complexité du dialogue entre la botanique et la littérature apparaît également dans la métaphore de l'orchidée et du bourdon que Marcel Proust emploie pour décrire la rencontre homosexuelle entre le baron de Charlus et Jupien. Laurence Teyssandier étudie les inspirations que Proust a cherchées dans les ouvrages de Darwin et ceux d'autres biologistes ainsi que la genèse du texte, en saisissant la manière dont apparaît le thème botanique dans les Cahiers et les variantes successives de ce fragment. Les informations sur la sexualité des végétaux, sur la fécondation des plantes dioïques dont les individus sont monoséxués et sur les particularités des orchidées, dont les organes sexuels ne peuvent rentrer en contact spontanément, jalonnent un itinéraire sinueux au cours duquel l'auteur transforme la comparaison initiale en une métaphore. Dans la scène de la rencontre, cette métaphore ne fonctionne pas comme une simple substitution. Les deux plans, celui de la botanique et celui des hommes, s'entrecroisent dans une architecture littéraire savamment construite, qui se sert du langage scientifique pour persuader le lecteur de la dimension poétique de l'acte sexuel.

La même référence à Darwin et à la fécondation des orchidées se retrouve également chez Michel Tournier, l'observation botanique acquérant toutefois ici une dimension nettement religieuse, qui sert de prétexte à l'auteur pour s'interroger sur les intentions du Créateur. En effet, les végétaux semblent souvent le point de départ d'une réflexion plus générale, qu'Arlette Bouloumié révèle en explorant l'œuvre de Tournier. L'identification botanique précise ou la description détaillée des usages médicaux et alimentaires des plantes confèrent à ces végétaux un caractère concret, matériel. Ils sont cependant toujours investis d'une autre fonction, plus symbolique. C'est le cas des végétaux mal aimés, les chardons et autres mauvaises herbes, des friches et des broussailles qui évoquent pour Tournier l'humilité et la naturalité. Dans les descriptions de jardins ou de forêts, l'énumération précise des noms des végétaux rend crédible l'impression de profusion qui accompagne le sentiment de bonheur ou celui d'étrangeté. Enfin, l'œuvre de Tournier est ponctuée de figures d'arbres, objets vivants et symboliques, reliant le monde humain, le monde végétal et le monde imaginaire.

L'attention aux lois du vivant mise au service d'un processus de création nous a fait accéder à une autre acception de la trace : si l'enquête sur des contextes passés peut toujours trouver sa place, ces processus sont pris dans une dynamique de transformation. La trace n'est plus alors simple document, elle se fait empreinte : la mémoire est là certes, mais elle vient se doubler du travail de l'imagination<sup>6</sup>. D'où des exploitations particulièrement poussées, éloignées de façon remarquable de leur emploi d'origine : le végétal entre alors dans des opérations de détournement de diverses natures. C'est parfois sur le long terme que peut se réaliser une telle opération comme le montre Agnès Juvanon du Vachat en évoquant la fortune du Cyprès de la sultane : inscrit dans un contexte légendaire qui fait de lui, dans le jardin du Généralife de Grenade, l'abri des amours adultères d'un membre de la famille des Abencérages et de la femme du sultan Boabdil, il trouve naturellement une place dans les romances hispaniques du XVI<sup>e</sup> siècle mais connaît ensuite une carrière bien plus ample avec la pratique sociale du voyage en Espagne qui culmine au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est dans les relations de voyageurs que sa place se fait récurrente : à Grenade on continue à montrer les restes du fameux cyprès et les voyageurs prélèvent sur cet arbre-monument des morceaux d'écorce qui relèvent de la trace matérielle ; mais les auteurs des relations de voyage de la période

---

<sup>6</sup> Voir la typologie des traces établies par P. Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2000.

romantique érige le cyprès en un motif littéraire qui constitue une réserve pour l'imaginaire orientaliste du jardin. Au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la richesse de ces relations ira même jusqu'à marquer de son aura légendaire non seulement le discours des historiens de l'art mais aussi les pratiques des architectes-paysagistes qui, en d'autres lieux, proposent de nouvelles traductions matérielles de cette trace littéraire.

Ce processus de détournement qui oscille entre réel et fictif est à l'œuvre de façon bien plus contrôlée et rapide dans les protocoles mis au point par l'artiste Jean-Pierre Brazz qu'il désigne sous le nom de *Talvera* et décline en *Talvera consolensis* et *Talvera pictoralis*. En reprenant le principe des appellations botaniques binomiales indiquant un genre et une espèce, il s'inscrit ainsi dans une problématique du vrai-faux : dans les deux cas, des couches successives font l'objet de prélèvements sur des surfaces, conférant fictivement à l'artiste un rôle de découvreur auquel vient s'associer celui, plus classique, de peintre. Au cœur de sa « découverte » celui-ci vient en effet peindre une plante qui entretient des liens avec chacun de ses milieux propres. À ces créations hybrides à la fois picturales et végétales, il peut associer, dans un même processus fictionnel, un récit de découverte et une description respectant les codes du discours scientifique botanique qui arriment ces créations à des pratiques ordinairement éloignées de la fiction. Si la plante peinte est dans les deux cas le signe de l'absence de cette plante – au moins dans l'espace circonscrit de l'intervention artistique – la peinture restaure une forme de présence.

C'est sur cette même articulation d'une présence-absence que repose le recours au motif végétal dans le poème de Théophile de Viau, « La maison de Sylvie » analysé par Marine Ricord : ce long texte entrepris et composé sur un temps relativement long se trouve marqué par des circonstances biographiques mouvementées qui en irradient la signification. Aux connotations traditionnellement positives d'une peinture de la nature magnifiée par l'éloge des propriétaires du parc de Chantilly, le duc et la duchesse de Montmorency qui protègent le poète, s'ajoute ici le rôle de la mémoire : c'est en prison que Théophile achève ce poème de célébration et l'acte de remémoration de ces temps heureux passés dans la contemplation du parc devient pour lui le moyen de détourner son regard d'un présent insoutenable pour restaurer le passé. Seule l'écriture poétique, en offrant une large place à la description, permet d'imposer en une présence qui cherche à évacuer l'absence, l'image de ces arbres qui font la beauté du parc.

C'est également au détour par l'image de l'arbre que recourt le dispositif, utilisé en psychologie, de l'Épreuve des Trois Arbres : ce dispositif, déplié par Benoît Fromage, repose sur un premier dessin, suivi de deux autres, réalisés par le sujet et faisant l'objet d'un échange avec le psychologue. Dans ce protocole souple, malgré ses douze étapes, est mis en place un processus identificatoire qui permet au sujet de se dire lui-même en échappant aux risques de jugement de valeur liés à une interprétation par autrui : le discours de l'arbre permet de se détourner partiellement de soi. Dans une démarche créative, le sujet pose lui-même ce discours auquel est associé un récit à travers la temporalité permise par les trois arbres. Ainsi le dessin permet-il non seulement de repérer les traces d'un passé parfois douloureux mais il engage surtout à poser des jalons et à tracer un avenir.

Dans de telles entreprises l'imagination vient recouvrir la mémoire. La force de signification de l'image des plantes est également manifeste dans le domaine de l'illustration : Mégumi Tanabé en donne un exemple à travers l'examen des décors marginaux qui trouvent une place particulièrement remarquable dans un manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle, celui des Heures de Marguerite d'Orléans. Si, depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, l'ornement végétal des pages marginales s'est particulièrement enrichie, la seule dimension esthétique ne saurait suffire à expliquer une présence proliférante d'un végétal à laquelle ont contribué trois enlumineurs. Les quarante-six espèces végétales qu'on y recense ne sauraient non plus s'expliquer par un désir, certes accru à cette époque, de reproduire la nature : le nombre remarquable de fruits qui n'ont pas alors

d'existence au Nord des Alpes s'explique par le lien symbolique que cherche à construire l'enlumineur entre un sens dénoté, souvent lié aux travaux agraires, et un sens connoté qui s'ancre dans une signification religieuse : c'est par le végétal que se fait cette articulation.

Cette fonction symbolique du végétal était déjà perceptible, mais avec plus de discrétion, en amont dans la période médiévale : quelques romans du XII<sup>e</sup> siècle analysés par Anna Kukulka recourent aux arbres pour suggérer, à propos des protagonistes, des impressions de puissance, de bonheur. Très tôt déjà cependant quelques auteurs s'autorisent à produire des écarts qui supposent une capacité à identifier une tradition symbolique déjà installée : parallèlement, quelques descriptions plus rares, comme celle des filles-fleurs du *Roman d'Alexandre*, contribuent à l'élaboration d'un univers magique au delà du symbolisme.

C'est à une mise en question plus nette du symbolisme végétal que procède le poème de Mallarmé « Le nénuphar blanc », selon la lecture qu'en donne Massimo Blanco : si la poésie comme la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle avaient pu associer le nénuphar à un œil ouvert sur l'intériorité, du fait de sa position intermédiaire entre ciel et eau, dans ce poème-parcours se creuse à l'inverse l'évidement de la vue du rameur, tandis que s'accomplit, au moyen de foyers perceptifs inattendus, tout un travail de perturbation sur les conditions de cette perception de l'intériorité : oublieux du but de sa promenade puis y renonçant, le rameur s'applique à effacer la seule trace qu'il aurait pu laisser de son parcours, la cueillette d'un nénuphar blanc dont la fleur résolument fermée sur un « rien » repousse tout acte interprétatif.

Enfin le jeu avec l'usage symbolique du végétal, largement convoqué par Gabriel Miró dans ses romans d'Oleza, se réalise significativement à la faveur d'un terme, *nardo*, qui peut prendre deux significations, celui de tubéreuse et celui de nard : particulièrement développée à propos du personnage de Purita, cette confusion linguistique est entretenue pour dresser de la jeune femme le portrait ambivalent d'un être à la fois chaste et sensuel au sein d'un roman qui s'appuie sur une poétique de l'ellipse et de l'insinuation.

Confrontées à la problématique des traces du végétal, les contributions ici réunies dessinent toutes une forme de rapport à la réalité avec ses limites : la recherche d'indices tend à recomposer un passé avec une pleine conscience que cette reconstitution, plus ou moins aisée, demeurera partielle ; la création artistique et littéraire, si avide soit-elle d'absorber les savoirs scientifiques les plus précis, offre des représentations avec des degrés variés de proximité par rapport à la réalité : on ne saurait s'étonner que cela engage une partialité. Qu'à travers les disciplines convoquées on puisse constater dans ces textes une communauté d'interrogations sur des notions aussi essentielles que la langue et les sciences, le temps et l'espace aura, nous l'espérons, indiqué la fertilité du partage des questions.

Cristiana Oghina-Pavie  
CERHIO. UMR CNRS 6258

Aude-Nuscia Taïbi  
LETG-LEESA. UMR CNRS 6554

Isabelle Trivisani-Moreau  
CERIEC. EA 922

Université d'Angers  
SFR Confluences 4201  
Axe Cultures du Végétal

## Table des matières

### Avant-propos

### Première partie. Le végétal comme indice

- Aziz Ballouche, Le palimpseste du paysage ou comment lire le temps dans l'espace. L'exemple de l'arganeraie du Sud-ouest marocain
- Vanessa Py, Aline Durand, Florence Mocci, Kevin Walsh, Temps de la feuille, temps du boisillage ? Lire les données anthracologiques au prisme de l'économie alpestre médiévale
- Éric Fabre et Sylvain Olivier, Rendre visible la plante invisible : sources historiques et traces de végétaux dans les espaces agricoles méridionaux (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)
- Laurent Gall, Une amnésie collective : refoulement et régression des savoirs populaires botaniques en centre Bretagne
- Denis Diagre, Traces de fleurs et de floristes : ce que nous apprennent les correspondances de François Crépin (1830-1903), rhodologue, directeur du Jardin botanique de l'État belge

### Deuxième partie. Création et connaissance du végétal vivant

- Régine Fabri, Nicole Hanquart, Sandrine de Borman, L'impression végétale, de l'illustration scientifique ancienne à la création artistique contemporaine
- Rachel Bouvet, Traces géopoétiques d'une fleur sauvage : la solidago et les arts forestiers
- Élisabeth Amblard, 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
- Franck Doriac, Le bal des moisissures
- Aurélie Michel, Charpentes végétales : de l'organographie à l'ornement architectonique
- Arnaud Verret, Les traces de tératologie végétale dans trois romans du cycle des Rougon-Macquart
- Laurence Teyssandier, Des mariages entre fleurs
- Arlette Bouloumié, Présence du végétal dans l'œuvre de Michel Tournier

### Troisième partie. Le végétal détourné

- Agnès Juvanon du Vachat, Le cyprès de la sultane de Grenade
- Jean-Pierre Brazs, *Talvera pictorialis*. Un exemple de pratique artistique incluant le végétal, sa trace et son absence dans une « réalité-fiction » artistique et scientifique
- Marine Ricord, « [C]es arbres pour qui mes vers / Ouvrent si justement ma veine » : l'écriture du végétal dans « La Maison de Sylvie » de Théophile de Viau
- Benoît Fromage, L'arbre en psychologie : une trace, deux interprétations
- Megumi Tanabé, Les sources d'ornement végétal dans les Heures de Marguerite d'Orléans (Paris, BnF ms. lat. 1156B)
- Anna Kukulka, Arbres, fleurs et autre végétal dans la symbolique médiévale. D'après l'exemple de la *Chanson de Roland* et de romans courtois du XII<sup>e</sup> siècle : *Le Roman de Thèbes*, *Le Chevalier de la Charrette*, *Partenopeu de Blois* et *Le Roman d'Alexandre*
- Massimo Blanco, Le Nénuphar en littérature entre Romantisme et Symbolisme. Lecture d'un poème en prose de Mallarmé
- Maria Dolorès Alonso Rey, *Nardos* et *nardos* dans les romans d'Oléza de Gabriel Miró