



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 27, n° 3, Mars 2026
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.20825>

Leçons de peinture, leçons d'écriture : inspirations végétales

Painting lessons, writing lessons: vegetal inspirations

Claire Jaquier



Clélia Nau, *La Parade des fleurs. Leçons de peinture*, Paris :
Hazan, 2025, 280 p., EAN 9782754113588.



Pour citer cet article

Claire Jaquier, « Leçons de peinture, leçons d'écriture :
inspirations végétales », Acta fabula, vol. 27, n° 3, Essais critiques,
Mars 2026, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document20825.php](https://www.fabula.org/revue/document20825.php), article mis en ligne le 01 Mars 2026,
consulté le 20 Avril 2026, DOI : 10.58282/acta.20825

Claire Jaquier, « Leçons de peinture, leçons d'écriture : inspirations végétales »

Résumé - Dans son livre *La Parade des fleurs. Leçons de peinture* (Hazan, 2025), Clélia Nau revisite le motif floral dans les arts visuels, de la Renaissance à l'abstraction. Dénonçant un réflexe culturel qui incite l'historien de l'art à ne voir dans les fleurs que des symboles ou des codes — religieux, sociaux ou sentimentaux —, elle attire l'attention sur les moyens mis en œuvre par les peintres pour représenter la fleur pour elle-même, dans sa nature propre. Dans la mesure où la littérature, depuis l'Antiquité, a considéré les plantes comme des modèles, on se demande quelles leçons elle en tire aujourd'hui, alors que la diversité du végétal est menacée.

Mots-clés - fleurs, littérature contemporaine, peinture, végétal

Claire Jaquier, « Painting lessons, writing lessons: vegetal inspirations »

Summary - In her book *La Parade des fleurs. Leçons de peinture* (Hazan, 2025), Clélia Nau revisits the floral motif in the visual arts, from the Renaissance to abstraction. Denouncing a cultural reflex that encourages art historians to see flowers only as symbols or codes—religious, social, or sentimental—she draws attention to the means employed by painters to represent flowers for themselves, in their own nature. Given that literature, since ancient times, has also considered plants as models, we wonder what lessons it draws from them today, at a time when plant diversity is under threat.

Keywords - contemporary literature, flowers, painting, plants

Leçons de peinture, leçons d'écriture : inspirations végétales

Painting lessons, writing lessons: vegetal inspirations

Claire Jaquier

Loin du simple beau-livre que suggèrent leur format, leur présentation sous coffret et leur couverture toilée, les deux ouvrages que Clélia Nau publie chez Hazan — *Feuillages. L'art et les puissances du végétal* (2021) et *La Parade des fleurs. Leçons de peinture* (2025) — sont de véritables essais. Relevant d'un même projet, ils interrogent à nouveaux frais des motifs végétaux universellement exploités par les arts comme sources d'inspiration : le feuillage et les fleurs. Sujet écrasant s'il est traité dans une perspective thématique, le motif végétal méritait l'approche spéculative que lui réserve Clélia Nau. De formation philosophique, l'historienne de l'art poursuit d'un livre à l'autre une réflexion sur le statut ontologique du végétal, à l'épreuve des représentations picturales que l'art en a données, de la Renaissance à l'abstraction.

Clélia Nau met son savoir et son érudition au service d'une révision fondamentale du regard que la culture occidentale pose sur les végétaux. Elle s'inscrit, comme en témoignent le sous-titre de *Feuillages* ainsi que les références aux travaux d'Emanuele Coccia ou de Michael Marder, dans le contexte contemporain de réhabilitation du végétal comme expression de refus de l'anthropo- ou du zoocentrisme. Dans son compte rendu de *Feuillages*, Laura Ouillon situe ce qu'on appelle depuis 2015 le *plant turn* et documente les recherches qui l'illustrent, en sciences humaines et en particulier dans une histoire environnementale de l'art en plein essor¹. Clélia Nau se tient cependant à distance d'une mouvance actuelle saturée de mots, de notions et de slogans — la biodiversité, le vivant, la pensée verte, la sagesse du végétal, etc. — qui font des plantes un bon objet culturel devenu aussi fourre-tout que cache-misère, dans des productions à fort potentiel commercial. Elle s'en distingue d'autant mieux que son discours critique est porté par une langue très élégante et personnelle, faisant grand usage des étymologies, recourant à la dérivation lexicale et forgeant des néologismes. Sa prose riche et

¹ Laura Ouillon, « Clélia Nau. *Feuillages. L'art et les puissances du végétal* », *Interfaces*, no 48 | 2022, en ligne.

inventive est à la mesure de l'immense diversité du végétal, dont les arts s'inspirent en termes de couleurs, de formes et de matières.

« La fleur est le secret de la nature le plus ostensiblement exposé »

Les fleurs en peinture n'ont peut-être jamais été vraiment regardées : selon Clélia Nau, le problème tient à une « cécité de l'historien de l'art à l'égard de la vie des plantes, à son incapacité à voir la fleur pour ce qu'elle est » (p. 12). Perpétuant des habitudes et des réflexes bien ancrés, l'histoire de l'art identifie la plante en la nommant, préférant à la chose son statut dans une nomenclature qui la classe et lui dérobe son individualité. Puis elle lui attribue les sens symboliques que la tradition colporte — le christianisme a ainsi richement pourvu de symboles la rose, le lys ou la passiflore —, elle l'associe à des allégories, blasons, fables et croyances magiques et la renvoie enfin à des usages ornementaux, pharmaceutiques ou culinaires. Tout ce savoir hérité et ce langage des fleurs dont le xix^e siècle usa et abusa ont pour effet d'« étouffer, sous un flot prolix de mots, le mutisme pourtant absolu des végétaux » (p. 157), voire pire, d'ensevelir « le corps floral et tout ce que le sensible présente d'excès sous les multiples sens qu'il lui prête » (p. 16).

La peinture a su mieux que les discours savants et les herbiers, mieux que la photographie ou le cinéma, faire voir la vie végétale des fleurs dans la richesse de ses formes — architecture, éclosion, « événement coloré » (p. 15). Il y a dans les fleurs un excès de présence : le livre de Clélia Nau s'ouvre sur cette idée, situant dans les années 1920 le moment d'un changement de perspective sur le végétal. Au film muet de Max Reichmann, *Das Blumenwunder* (1926), qui donne à voir la vie et les mouvements des plantes, font écho des textes qui disent l'ambition de regarder la fleur « comme elle est » (p. 12). Walter Benjamin dans « Neues von Blumen » (1928), Georges Bataille dans « Le langage des fleurs » (1929), Francis Ponge dans *L'Opinion changée quant aux fleurs* (1925-1954) disent le besoin de « revenir à ce qu'il y a de si bouleversant dans l'"inexprimable présence réelle" de la fleur² » (p. 10). On pourrait ajouter un texte de Gustave Roud à ces expressions à peu près simultanées d'un regard sur les fleurs lavé de ses aliénations culturelles : dans « Langage des fleurs » (1935), le poète tente de cerner ce que pourrait être « un autre langage des fleurs », « un langage direct, sans "comme", sans la docilité du symbole ». Il évoque

² Clélia Nau cite « Le langage des fleurs » de Georges Bataille.

en particulier « la saisissante surprise d'une présence³ », lors d'une rencontre avec une campanule des bois.

Cet effet de présence tient tout entier dans le port et les apparences de la fleur — tige, corolle, étamines et carpelles —, qui dépassent de loin les besoins de la fécondation. Si les botanistes ont établi dès le xviii^e siècle que la fleur est un sexe et que ses appâts — couleurs, parfum, nectar — servent à attirer les insectes, Charles Darwin affirme pour sa part que toute structure organique a une fonction et relève de l'histoire longue de l'évolution. Cependant, la luxuriance gratuite des formes florales frappe nombre de biologistes, de poètes, de philosophes au xx^e siècle. Les fleurs en font trop — en tout cas plus que nécessaire —, en termes de sophistication formelle et chromatique. Un savant suisse, le biologiste Adolf Portmann (1897-1982), souligne les limites des explications strictement évolutionnistes : les formes et les couleurs des plantes, le détail singulier de leur apparence — de même que les dessins sur les ailes des papillons ou le pelage des animaux — relèvent d'une tendance à la *Selbstdarstellung* (autoprésentation, ou manifestation de soi), qui précède selon lui le principe de conservation. Le philosophe belge Jacques Dewitte définit la notion portmanienne en ces termes :

Pourquoi ce déploiement de formes qui n'était pas nécessaire d'un point de vue strictement utilitaire et fonctionnel ? Or, une fois écartées les différentes explications fonctionnelles, qui s'avèrent incapables d'expliquer cette profusion de formes, n'étant pertinentes que pour une mince partie, on est amené à cette conclusion : tout se passe comme si était inhérent à la vie un pur besoin de se montrer, de s'exhiber, de déployer des dispositifs ornementaux qui, bien loin d'être utiles, peuvent aller à l'encontre de tout principe d'utilité⁴.

Clélia Nau accorde un grand crédit aux propositions de Portmann dans *La Parade des fleurs : l'« apparaître »* (p. 47) floral relève d'une fonction cosmétique autant que biologique. Il s'agit de prendre acte de la dimension énigmatique propre aux formes du vivant. Cette attention aux êtres naturels pour eux-mêmes — loin des explications biologiques et des projections humaines — se fait jour dans la première moitié du xx^e siècle. Elle est antérieure à la conscience écologique, qui va renforcer, dès les années 1970, l'intérêt, la considération et souvent l'admiration pour la nature mise à mal ou les espèces menacées.

³ Gustave Roud, « Langage des fleurs », *Poésie, Œuvres complètes*, t. I, éd. Claire Jaquier et Daniel Maggetti, Chêne-Bourg : Zoé, 2022, p. 566-567.

⁴ Jacques Dewitte, « Introduction. "Et si... ?", ou le redoublement originaire », *La Manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*, Paris : La Découverte, 2010, p. 9-28. Nous soulignons.

L'homme floral : vers une « anthropologie alternative »

Citant une formule de Georges Bataille, Clélia Nau insiste sur ce paradoxe : la fleur, alors même qu'elle se manifeste comme apparence et surface, demeure une « obscure décision de la nature⁵ » (p. 19), un mystère, une énigme. Sa beauté est sans but et sans fin, comme le dit Kant en 1790 dans la *Critique de la faculté de juger*. Cette richesse de formes visibles lui vaut de s'offrir comme leçon de peinture : « Leçon de géométrie, de symétries radiales, de ritournelle, de rythme, mais aussi de dérégulation séminale, soit ces moments où se défait, se disloque la paradoxale régularité du vivant. Leçon de couleurs également. » (*ibid.*) Leçons, enfin, de composition, de pollinisation et d'abstraction, que les peintres ruminent, suivent et appliquent de multiples manières. Clélia Nau inventorie et détaille avec virtuosité les mises en scène des fleurs en peinture : elle commente, dans cinq chapitres successifs, les « géométries florales », les usages du « nuancier de la nature », les « arrangements avec les fleurs » — tresses, couronnes, guirlandes et bouquets —, les « parures florales » où le corps humain exprime un besoin d'apparaître aussi vital qu'il l'est pour la fleur, les « fards » enfin — ces artifices dont usent les peintres pour moduler la carnation d'un visage en s'inspirant de la matière des pétales.

Les commentaires d'œuvres dont le livre abonde font merveille. Clélia Nau rassemble et confronte des centaines d'images, à travers les âges, les cultures et les techniques, mettant en lumière les analogies ou les contrastes dans le traitement d'un motif ou la réalisation d'effets picturaux particuliers. On s'arrêtera, à titre d'exemple, sur l'analyse qu'elle donne d'un tableau de Chardin, *Vase de fleurs* (1760-1763), comme amorce d'un commentaire sur les fleurs dans l'art moderne. L'opposant aux bouquets de fleurs destinés à transmettre un message sentimental crypté, dans la tradition du langage des fleurs, elle lit dans l'œuvre de Chardin « la plus farouche résistance au théâtre, à l'éloquence, à toute lecture et interprétation » : le peintre rend impossible la détermination des espèces, dans ce bouquet dont le plaisir tient, pour l'œil, à un « assemblage silencieux, modeste, duveteux, tout en surface et affleurement » et à une « symbiose de formes » (p. 157). Aux antipodes de la tradition hollandaise du bouquet où les fleurs, précieuses, rares et identifiables, paradent selon un ordre hiérarchisé, le bouquet de Chardin se résume « à de simples valeurs lumineuses » (p. 168), comme celui de l'*Olympia* (1863) de Manet. À l'instar d'autres peintres modernes — Bonnard, Matisse, Renoir —, Manet compose et arrange son bouquet « à la va-vite » (p. 170). L'effet produit ne tient en rien au sens ou au message attribué aux fleurs, mais à la

⁵ Clélia Nau cite « Le langage des fleurs » de Georges Bataille.

qualité de l'arrangement et à l'accord des tons, susceptibles de « créer une atmosphère » ou de « mettre en ordre un environnement » (p. 172). Renoir, notamment, conçoit la composition d'un bouquet comme « une sorte de laboratoire où expérimenter, à une échelle réduite, un mode de liaison entre les choses qui ne doit plus rien au discours, au récit » (p. 168). Clélia Nau prolonge son étude de la « poétique du bouquet » (p. 164) dans la peinture impressionniste par des considérations sur la vie végétative, qui concluent son livre. Alors qu'Aristote, limitant l'âme végétative aux fonctions primitives de la nutrition et de la reproduction, assigne durablement la plante au mode de vie le plus élémentaire et le plus passif, la peinture de la fin du xix^e siècle accorde à l'être floral une dimension intense et active, une « expressivité vitale » (p. 263) dont l'humain participe. Peignant des corps sensibles aux variations de l'air et de la lumière, les impressionnistes représentent l'humain dans son aptitude à se fondre dans un environnement plutôt qu'à le surplomber. La *Jeune femme au milieu des fleurs* (1879) de Manet⁶ illustre cette fusion entre le corps de la figure féminine, avec son visage à peine esquissé, et l'espace du jardin réduit à un « champ de couleur proliférant » (p. 265). Clélia Nau lit dans ces illustrations d'une vie florale transcendant les règnes une ouverture vers « une anthropologie alternative : l'humain, déchu de sa position dominante, redécouvre le lien profond qui l'attache à tous les êtres qui ont en commun avec lui cette vie végétative » (p. 269).

Les leçons d'écriture du végétal

La peinture excelle à donner la mesure des fleurs et relève le défi qu'elles lui tendent. Les peintres ont l'ambition d'imiter leur nuancier naturel, mais aussi de se mettre à l'école de l'insecte butineur, errant et disséminant les pollens. De *l'Ion* de Platon au *De pictura* (1435) de Leon Battista Alberti, de Pline l'Ancien à Bernardin de Saint-Pierre, Clélia Nau identifie nombre de récits, fables ou propositions théoriques qui illustrent les homologues entre l'art pictural et les processus créateurs de la nature végétale, dans sa variété formelle et chromatique. Son parcours des enseignements que les peintres ont tirés des fleurs invite à poser à la littérature des questions analogues. Depuis l'Antiquité, de fait, des textes ont interrogé et illustré les plantes : comment les nommer, les décrire, les figurer, les symboliser, ces muettes qui nous interpellent et semblent douées d'un langage ?

L'histoire littéraire est riche de textes traitant du modèle que les fleurs représentent pour la création poétique⁷. L'imitation des grâces florales par l'art du poète est un *topos* ancien, comme le montre Perrine Galand-Hallyn dans son livre consacré aux

⁶ L'œuvre est reproduite en une superbe double-page, p. 262-263.

usages figurés du végétal et des fleurs dans la description et le métalangage poétique⁸. Cette tradition s'est inscrite et lexicalisée dans un vocabulaire, issu du latin *flos* et du grec *anthos*, qui l'a perpétuée jusqu'à nos jours dans les termes fleur de rhétorique, style fleuri, florilège, fleuron, fioriture, anthologie. Le livre et la lecture, issus du verbe latin *legere*, cueillir, sont associés à la moisson ou à la cueillette. La sylve et la reverdie désignent des types de chant poétique au Moyen Âge. Le lexique du végétal a fourni de nombreux termes qui désignent au figuré des faits linguistiques ou poétiques. Ainsi à l'époque classique, chez Pindare, « [l]e poème est fleur, ou miel, rosée, source, flot ; le poète ou ses chants se font abeille, pour butiner çà et là⁹ ».

Cependant, si les fleurs donnent des leçons de poésie, les poètes se sont souvent plaints de la difficulté à les mettre en œuvre. Au xviii^e siècle, âge d'or de la poésie descriptive, des auteurs expriment leur dépit, disant à quel point les mots peuvent manquer devant la diversité des formes végétales. C'est le cas du poète écossais James Thomson, qui dans son poème *Les Saisons* (1726-1730 ; première traduction française 1759) conclut une description de jardin fleuri par cet aveu d'échec : « Non, la poésie ne saurait peindre ces formes élégantes, ces couleurs variées, ces parfums ravissants, dont le souffle vivifiant de la nature embellit les campagnes¹⁰. » La difficulté ne décourage pas les poètes, cependant : c'est au point que les fleurs envahissent la poésie, aux xviii^e et xix^e siècles, jusqu'à saturation. Les poncifs floraux, dont les Parnassiens font grand usage, sont dénoncés. Rimbaud caricature leur mièvrerie, avec une violence inouïe, dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » (1871).

Ce rejet des fleurs, de leurs grâces convenues et des symboles dont elles ont été affublées perdure longtemps, mais sera néanmoins surmonté au xx^e siècle. Le ravissement qu'éprouve Francis Ponge devant certains êtres naturels — arbres et fleurs notamment — est si puissant qu'il a l'ambition d'inventer une langue susceptible de rendre justice à leur singularité, voire de la végétaliser pour parler des plantes. Modèle ou matrice d'inspiration, le monde végétal fait un retour significatif dans la littérature contemporaine, offrant aux écrivains une grande richesse de potentialités figuratives. Ainsi Philippe Jaccottet se souvient de la tradition du recueil de fleurs poétiques lorsqu'il donne le titre « Une couronne » à la partie d'*Après beaucoup d'années* consacrée aux états de la rose trémière. Malgré sa

⁷ Dans un essai à paraître en 2026 chez Hermann dans la collection « Savoir lettres » et sous le titre *Dans le temps long des plantes. Littératures du végétal*, j'aborde le végétal comme modèle et comme motif, en particulier dans la littérature contemporaine.

⁸ Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève : Droz, 1994.

⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰ James Thomson, *Les Saisons*, Chant I, trad. Joseph P. Deleuze, Paris : Déterville, 1801, p. 116. Orthographe modernisée.

méfiance à l'égard des images, il entrelace mots et fleurs dans le dernier poème de cette « couronne » :

Leçon de la passe-rose :
que la rose du chant
brasille de plus en plus haut
comme en défi à la rouille des feuilles¹¹.

Dans *Un nouveau sentiment de la nature*, Michel Collot présente les tentatives contemporaines de naturaliser le langage, d'imiter les formes de la nature en donnant aux mots « une consistance analogue à celle des objets¹² ». Ponge est à ses yeux l'un de ceux qui sont allés le plus loin dans cet effort de rapprocher les mots des choses du monde.

Le motif du « reflet des fleurs » jouit d'un regain de vitalité depuis quelques décennies, alors que nombre d'auteurs relèvent le défi d'une pensée et d'une parole humaines rejoignant les êtres vivants au plus près de leur nature propre. Il ne s'agit donc plus, comme dans le monde antique, d'imiter les fleurs pour perfectionner l'art poétique, mais de briser la clôture du langage humain en le naturalisant, pour rendre plus sensible l'épreuve du réel. Bronwyn Louw développe par exemple l'hypothèse d'une écriture de la symbiose, ou « écriture lichen¹³ », qu'elle illustre à l'exemple d'œuvres de Camillo Sbarbaro, Pierre Gascar et Antoine Emaz. Jean-Christophe Bailly, pour sa part, émet des doutes quant au pouvoir du langage, à l'instar de James Thomson : est-il à la hauteur de la variété et de la vitalité des fleurs, se demande-t-il dans l'article « Fleurs » de son livre *Le Propre du langage. Voyages au pays des noms communs*¹⁴ ? La poésie qui tente de s'emparer de la beauté des fleurs le plus souvent l'altère ou la dénature :

La poésie depuis les temps les plus anciens a cherché à se courber avec les fleurs au long des métaphores, ouvrant le langage à l'idée de fraîcheur enclose, d'un parfum subtil ou d'une indicible beauté, mais terrible est ici sans doute, et même plus qu'ailleurs, l'impuissance du phraser ou du chant à recueillir la forme externe. Aussi est-ce encore par leurs noms, mais conçus comme de purs extraits de ce qu'elles sont, que les fleurs, échappant à la symbolique, viennent vraiment jusqu'à nous, telles quelles et sans métaphore¹⁵.

¹¹ Philippe Jaccottet, « Une couronne », *Après beaucoup d'années, Œuvres*, dir. José-Flore Tappy et al., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 833.

¹² Michel Collot, « Formes poétiques et rythmes de la nature », *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris : Corti, 2022, p. 201.

¹³ Bronwyn Louw, « Entre lichens et poètes : l'émergence d'une sympoétique », *Mosaïque*, 20/2023, en ligne. DOI : [10.54563/mosaïque.2429](https://doi.org/10.54563/mosaïque.2429).

¹⁴ Jean-Christophe Bailly, *Le Propre du langage. Voyages au pays des noms communs*, Paris : Seuil, 1997.

¹⁵ *Ibid.*, p. 76-77.

Mais peut-on se contenter des noms et de leur puissance évocatrice, faut-il renoncer au chant, à la description, voire au récit ? L'impuissance à dire le végétal, aujourd'hui, semble liée à la difficulté à inventer une relation à la nature qui ne l'objective pas. Elle tient aussi au désir angoissé de cerner ce que devient notre rapport au végétal alors qu'il est menacé. Tâtonnements et expérimentations témoignent de ce trouble : l'immense héritage culturel et littéraire que représentent les illustrations, les savoirs et les usages du végétal n'offre guère de secours face aux destructions, actuelles et à venir. Pour dire tout de même les plantes dans la situation présente, des solutions sont inventées ou bricolées.

Écritures phytocentrées

Dans *Grand-Monde*¹⁶, Aurélie Foglia donne la mesure de son lien aux arbres — nommés « Ils » ou les « Longtemps » — en les traitant non comme des objets mais comme des sujets vivants. Vers fragmentés, typographie trouée de blancs, langue infamilière participent d'une démarche poétique qui rend compte de ce qui nous atteint sensoriellement dans les arbres. Dans *Leçons de l'arbre et du vent*, Jacques Réda exprime quant à lui la dévotion qu'il éprouve pour les arbres en faisant le choix du grand vers libre et rimé. L'arbre est pour Réda l'emblème de la loi qui gouverne l'univers aussi bien que l'écriture versifiée : le rythme. Il représente la « juste figure¹⁷ » du principe fondamental du monde, qui est danse et balancement, alternance de sérénité et de mobilité, d'équilibre et de chaos. Réda affirme l'homologie entre développement de l'écriture et croissance de l'arbre, dans lequel il voit un être scriptural : « Car si l'Arbre ne parle pas, il a son écriture / Qui, dans l'espace, se déploie en trois dimensions¹⁸. » En retour, le poète voudrait naturaliser ou arboriser son vers. Si Réda adresse aux arbres un hommage aussi passionné, c'est qu'il se voit comme « un spécimen de l'espèce qui, sans arrêt, / Pullulante, invasive, étouffe la forêt¹⁹ ». Il décline dès lors leurs qualités et vertus, décrit leur biologie symbiotique, leur vie en réseau, leurs modes de reproduction variés, leur double élan vers la terre et vers la lumière. L'arbre donne au poète la plus forte des leçons : dans son accord avec le vent et les éléments, il poursuit sans fin son « labeur : épuiser enfin la merveille / Des formes, sans pouvoir jamais en fixer une, ni / Obtenir un assentiment de l'azur impassible²⁰ ».

¹⁶ Aurélie Foglia, *Grand-Monde*, Paris : Corti, 2018.

¹⁷ Jacques Réda, *Leçons de l'arbre et du vent*, Paris : Gallimard, 2023, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

²⁰ *Ibid.*, p. 135.

Dans l'ordre du roman, mentionnons un étonnant projet d'invention langagière inspirée par les plantes. Manuela Draeger — l'un des hétéronymes d'Antoine Volodine — décrit dans *Herbes et golems* l'entreprise d'un comité qui propose, dans le but de les protéger, une longue nomenclature néologique des ivraies et autres herbes que les humains méprisent, détruisent ou exploitent. Les plantes aux noms fictifs sont nombreuses dans l'œuvre post-exotique d'Antoine Volodine, qui documente par la fiction les échecs des révolutions et utopies du xx^e siècle et met en scène des figures de militants emprisonnés ou errants dont les récits, rêves ou discours fous sont recueillis dans des formes fixes. Dans *Herbes et golems*, la récitation de listes de noms de plantes a une fonction thérapeutique pour des femmes prisonnières qui « accumulent les néologismes et façonnent une communauté langagière parallèle, qu'elles seules ont pouvoir de parcourir et d'habiter²¹ ». Elles sauvent ainsi leur fierté et leur rêve de révolution. Sept listes comportant chacune « cent onze appellations d'herbes imaginaires²² », toutes de genre féminin, sont destinées à être dites pour apaiser les prisonnières en réveillant en elles des visions de steppe et de prairie. Fictifs et poétiques, formant de longues séquences de vers libres, ces noms rappellent la nomenclature vernaculaire plutôt que la nomenclature scientifique. Les listes font des plantes l'instrument d'une subversion politique qui s'en prend en particulier au système de la botanique classificatrice, instrument d'exploitation de la nature.

L'assemblage textuel d'un artiste plasticien, Alain Huck, nous fournira un dernier exemple d'expérimentation phytocentrique. Fils d'horticulteur, Alain Huck donne forme dans son œuvre à un goût du végétal qui lui vient de l'enfance. Éden ou paradis, le jardin cependant est perdu, les plantes empoisonnées par l'homme. Sylvestre, florale ou herbacée, la végétation occupe l'espace entier des grands dessins au fusain réalisés à partir de 2005. En 2012, Alain Huck présente au Centre culturel suisse à Paris une installation intitulée *Ancholia*, qui rappelle aussi bien la fleur ancolie, associée à l'humeur noire, que la *Melencolia* I (1514) d'Albrecht Dürer. Le projet comprend quatre dessins et une structure en aluminium qui convoquent des éléments végétaux pour signifier la ruine et la destruction²³. Parallèlement est publié un livre d'artiste, sous le titre *Ancholia* : les quatre dessins monumentaux y sont fragmentés et reproduits à l'échelle 1/1.

Un texte de l'auteur figure au centre du livre : « L'inspection des roses ». Le grand lecteur qu'est Alain Huck depuis son enfance y fait un usage décomplexé de quatre-vingt-deux œuvres de la littérature mondiale, romans ou essais des xx^e et

²¹ Manuela Draeger, *Herbes et golems*, Paris : Éditions de l'Olivier, 2012, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ L'installation est décrite et commentée par David Lemaire dans *Alain Huck. La symétrie du saule*, Genève : Mamco, 2015, p. 38-42.

xxi^e siècles, à quelques exceptions près — Homère, Flaubert, Sacher-Masoch, Alfred Jarry. Des citations de longueur variable ayant pour point commun le végétal, nommé, décrit ou témoin d'une expérience, sont assemblées selon un ordre aléatoire. Les références des œuvres citées figurent après le texte, sous forme de liste, sans la mention des pages d'où proviennent les citations. L'assemblage forme un texte lisible : de fait, il a été lu en public à plusieurs reprises, en 2012 et 2013, par Jean-Quentin Châtelain, au Centre culturel suisse à Paris, au Théâtre Vidy-Lausanne et au Musée des Beaux-Arts de Nancy. Phrases et morceaux d'auteurs francophones — ainsi Julien Gracq, Proust, Blaise Cendrars, Michel Leiris, Jean-Marc Lovay, Jean Rouaud — et d'auteurs de langue et de nationalité diverses — parmi lesquels Osamu Dazai, Max Frisch, Cees Nooteboom, Amos Oz, Imre Kertész, Marlen Haushofer — se combinent en un texte d'une étonnante continuité. Sans intrigue, sans histoire, une forme de narration s'instaure néanmoins, où des actants sans identité, réduits à un pronom — je, il — ou à un prénom, sont les sujets de deux types d'action : la contemplation ou « l'inspection » d'une part, dans une posture d'immobilité attentive, le mouvement de la marche, de la course ou de la fuite, d'autre part. Leur expérience compte moins que l'univers végétal actif et exubérant dans lequel ils sont immergés. Tout est fait pour gommer l'inessentiel — le sort humain —, afin de laisser place à un environnement végétal qui forme monde, de manière autonome et suffisante. Un monde extraordinairement profus, vivant, varié dans ses formes, textures et odeurs, auquel fait écho un monde de mots d'une grande richesse. L'humain s'y fond, ou se confond à lui :

La dernière vertèbre cervicale épanouie — dirait Haeckel — épanouie pour l'un des derniers jours, accoutume, comme toutes les fleurs, le geste du tournesol²⁴.

J'ai la sensation d'être transformé en plante — une plante qui replierait ses feuilles grisâtres au crépuscule et ne fleurirait jamais, se contentant de laisser le vent disperser ses spores enveloppées d'un fin duvet — une plante calme, une espèce de fougère²⁵.

Le texte d'Alain Huck fait écho aux propositions qui concluent *La Parade des fleurs* de Clélia Nau. Intitulé « Devenir-fleur. Éloge de la vie végétative », le dernier chapitre met au jour une peinture moderne qui cherche au xix^e siècle à figurer le point de jonction entre les règnes, là où s'amenuise « la différence entre le mode d'existence de la fleur et celui du corps humain » (p. 258). Dans des formes expérimentales et des registres variés — enthousiasme élogieux chez Réda, inquiétude mélancolique chez Mary-Laure Zoss²⁶ —, des écritures contemporaines du végétal illustrent

²⁴ Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, [1899], Paris : Éd. Les Marges, 1932.

²⁵ Murakami Ryû, *Bleu presque transparent*, trad. Guy Morel et Georges Belmont, Arles : Picquier, 1999.

²⁶ Voir Mary-Laure Zoss, *Seul en son bois, dressé noir* suivi de *À travers nous qui s'ébroue & Et du temps jusqu'aux épaules*, avec des œuvres de Farhad Ostovani, Paris : Fario, 2022.

également le désir humain de « végéter ». Loin d'être des modèles de civilisation ou de sagesse²⁷, les plantes nous rappellent un mode d'être qui nous appartient autant que la sensibilité et la raison. Bien avant les écritures marquées par la crise environnementale, le romantisme allemand avait mis en valeur cet « état » de la vie, comme le note Clélia Nau en citant la *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel :

Plus un être humain ou son œuvre sont divins, et plus ils ressemblent à une plante. Parmi toutes les formes de la nature, c'est elle la plus morale et la plus belle. De sorte que l'état le plus parfait et le plus pur de la vie n'est rien d'autre qu'un *pur végéter*. (p. 260)

²⁷ Parmi d'autres horticulteurs ou ingénieurs forestiers, Stéphane Krebs va jusqu'à faire de l'arbre un modèle d'inspiration pour une pensée politique : *L'Arbre, modèle de civilisation. La sagesse des végétaux au service des humains*, Lausanne : Favre, 2025.

PLAN

- « La fleur est le secret de la nature le plus ostensiblement exposé »
- L'homme floral : vers une « anthropologie alternative »
- Les leçons d'écriture du végétal
- Écritures phytocentrées

AUTEUR

Claire Jaquier

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Neuchâtel — Claire.Jaquier@unine.ch