

Végétations et accroissement dans l'œuvre d'Henrique Oliveira

La puissance de l'entrelacs combinée à une *inquiétante étrangeté* traverse l'ensemble de la production de l'artiste brésilien, pour peu qu'on aborde la question du végétal non pas tant par rapport à un imaginaire se rapportant directement à des *motifs* mais davantage selon les structures qui permettent de produire un objet esthétique, les processus qui l'ont généré, les dynamiques qui en instituent sa présence. Il s'agit d'apprécier en somme l'œuvre dans sa plasticité, à la fois *phusis* et *hubris*.

Nous aborderons principalement l'installation réalisée en 2013 pour le Palais de Tokyo¹ dans le cadre d'une commande d'œuvres in situ (les *Anémochories*), intitulée *Baitogogo*². L'installation se présente comme un réseau serré de lignes hypertrophiées, un organisme à l'apparence végétale, suspendu en plein centre d'une des allées du musée.³

Cette œuvre nous a semblé renouveler les rapports entre l'ordre construit, paramétré, de l'espace d'exposition (l'architecture, l'urbanité) et ce qui s'approcherait d'un état de nature (prolifération, envahissement). Elle nous déprend du site à partir duquel elle ex-iste autant qu'elle nous y connecte par sa puissance de déconstruction. On peut relever la teneur paradoxale et ambiguë de la plupart des installations réalisées par l'artiste⁴, mais *Baitogogo* est exemplaire car elle rend manifeste, par des principes plastiques que nous étudierons ici, des polarités qu'elle dialectise : les rapports entre construit et végétal se sous-tendent, s'inversent, s'entrelacent. Le végétal est une mise en crise de l'architecture, le vertige de sa possible ruine, son entropie⁵, tout autant qu'une relance de celle-ci par des configurations inattendues qui brouille l'aperception du site. Le végétal n'est pas à comprendre en tant que motif au sens habituel du terme, c'est-à-dire comme élément ab-strait d'une réalité qui serait reproduit dans un souci mimétique, ou qui deviendrait le paradigme d'un système ornemental⁶, mais bien plutôt comme ce qui génère l'œuvre toute entière de l'intérieur, dans sa consistance même. C'est-à-dire que le motif touche ici de près au processus de formation, à la poïétique de l'œuvre, à ce dont elle procède autant qu'à ce qu'elle produit comme effets de sens et de sensations sur le visiteur, à sa mise en mouvement⁷.

Il faut sans doute revenir ici à ce qu'Hegel pose comme étant l'une des spécificités de la nature végétale :

« C'est pourquoi le processus de l'articulation et de la conservation de soi du sujet végétal consiste, pour celui-ci, à venir à l'extérieur de lui-même et à se briser en plusieurs individus, pour lesquels l'individu total un [en lui-même] est plus le simple sol que leur unité subjective. En outre,

¹ Aujourd'hui démontée pour le renouvellement des expositions.

² Le titre de l'œuvre, comme l'artiste l'explique dans un entretien donné lors de l'exposition, est une référence directe à l'un des mythes abordés par Claude Lévi-Strauss et témoigne des capacités métamorphiques des êtres vivants. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, t. II : *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.

³ Pour l'iconographie, consulter le site de l'artiste : <http://www.henriqueoliveira.com/>

⁴ C'est le cas de *Transarquitetonica*, réalisée en 2014 pour le Musée d'Art Contemporain de Sao Polo mais aussi de *Desnatureza 2*, réalisée la même année pour une collection privée à Houston.

⁵ Une « évolution inversée », voir à sujet le travail de Robert Smithson et notamment *Entropy and the New Monuments*, Artforum, juin 1966.

⁶ Rappelons quelques caractéristiques de l'ornement : remplissage par des effets de matières et développement continu par des procédés de transferts, de calques et de décalques dans la répétition formelle des motifs.

⁷ Et c'est peut-être là que le motif se fait le plus puissant : lorsqu'il *motive* les déplacements.

pour cette raison, la (*non-in*)différence des parties organiques est seulement une métamorphose superficielle, et l'une des parties peut aisément aller s'engager dans la fonction de l'autre. »⁸

On pourrait avancer que les images, voire l'imaginaire sollicité par la plupart des installations de l'artiste répliquent des textures et des structures organiques proches des végétaux – branches, racines ou racines – et utilisent le motif végétal comme le déploiement possible d'une logique décorative⁹. Mais cette illusoire nature en puissance n'est que le jeu d'apparences qui dissimule l'essentiel de l'œuvre : d'une part sa fabrication, d'autre part l'expérience phénoménologique qu'elle sollicite, expérience où se joue une dynamique d'accroissement, de relance et de déploiement que l'on trouve dans la formation des végétaux.

« C'est pourquoi la *croissance* qui règne dans le monde végétal est une *augmentation* de soi-même en tant que *changement de la forme...* ». ¹⁰

La réversibilité des éléments qui composent *Baitogogo* fait le jeu d'un développement à priori sans fin de l'installation. La croissance de la pièce n'a pour limite que le cadre de l'architecture, l'espace d'exposition qui lui donne le lieu de sa prolifération. L'installation extériorise ses principes à l'intérieur du musée en une poussée vers un hors-lieu et vers la lumière, selon un principe vital dynamique. On peut observer un double-mouvement : à la fois poussée au-delà d'un cadre spatial et retournement en son contraire pour figurer une imbrication complexe de réseaux, un nœud¹¹. Ce point central et focal cristallise les forces en présence, c'est la condensation d'une organicité qui charpente toute l'installation.

Or cet organisme doit sa consistance à la structure même de l'œuvre, à sa fabrication : une ossature légère de bois recouverte d'une enveloppe qui s'apparente à une écorce.

L'ossature donne les directions principales de l'œuvre, alors que l'enveloppe se présente comme un assemblage répétitif d'éléments plats et souples, en bois également, des unités plastiques qui sont *augmentation* et prolifération à mesure que l'installation se déploie¹².

Ces unités constituent le motif, l'amorce conceptuelle et substantielle de l'œuvre. L'œuvre est un devenir où le matériau doit être pensé dans son existence spatiale, connecté et déterminé par des logiques constructives. Henrique Oliveira utilise, en effet, des *tapumes* pour recouvrir ces sculptures monumentales. Ces plaques de bois sont généralement utilisées pour fabriquer des palissades ou des parties d'habitation, elles proviennent des milieux urbains et notamment de São Paulo où l'artiste a étudié. Ce qui sert de matière première passe par des métamorphoses et des mutations successives, s'inscrit dans un cycle complet de transformations où la matière est plasticité. La précarité du matériau renvoie à la précarité des constructions dont il est issu, en étant récupéré sous forme de déchets, de reliques et cela sous toutes ses variations. Il est trié (une sorte d'inventaire formel et chromatique) puis plongé dans l'eau pour être mis en forme selon des techniques de placage. La matière est prise dans un cycle de transmutation et semble revenir en

⁸ G.W.F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la nature*, Texte intégral présenté, traduit et annoté par B. Bourgeois, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004, p.163.

⁹ C'est-à-dire sans prendre en compte la matérialité spécifique des supports sur lesquels s'inscrit le décor. Voir à ce sujet H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, L'Âge d'Homme, Collection Amers, Lausanne, 1973.

¹⁰ G.W.F. Hegel, Op. Cit., p. 585.

¹¹ Durcissement et pétrification que l'on peut observer dans le développement des plantes.

¹² Démesure dans la mesure portée par l'unité plastique et ses variables.

quelque sorte à son état premier : l'arbre générateur de bois¹³. Un état premier sur lequel repose la réception de l'œuvre puisqu'à la faveur d'une illusion, le visiteur se trouve pris par des effets de matière contradictoires qui mettent en défaut une perception complète, unitaire et claire des phénomènes dont elle procède.

L'installation, par les agencements et les assemblages indéfiniment reconduits des *tapumes* peut ainsi apparaître comme une mise en abîme de ce qui fonde toute construction, son rapport au site et au sol. La connexion entre les parties géométriques, rectilignes des piliers et l'aléatoire de l'installation procède d'un métissage, d'une hybridation que chaque visiteur peut retrouver à l'extérieur lorsque deux réalités se télescopent, se combinent et produisent des étrangetés (que l'on pense au système racinaire des arbres déviés autant que formés par la rencontre de choses construites). L'installation est donc le lieu d'une expérience à la fois commune et singulière, celle d'une amplification des échelles de réalité, d'une hyper-hybridation qui met en crise l'architecture dans ses principes d'édification. *Baitogogo* se révèle à distance et donne l'impression que l'espace d'exposition se renverse, se disloque ou s'évanouit au contact des lignes de fuite, des rhizomes¹⁴ qui le structurent. Il semblerait que la puissance de l'œuvre se joue donc dans sa construction et ses agencements.

Le choix d'une installation placée quasiment en marge des espaces habituels d'exposition du Palais de Tokyo n'est pas anodin. Pour l'artiste, le lieu récapitule les typologies du « white cube » par son minimalisme et sa géométrie. Cette différence est mise en scène par les focales et les perspectives que permet l'architecture¹⁵, cadre spatial qui détermine donc l'installation. L'installation est l'évènement de trajets centripètes (l'intrication de réseaux vers le nœud) et centrifuges (les piliers), deux forces contraires qui ont pour effet de rendre l'œuvre dynamique dans son rapport à l'espace. Elle intériorise¹⁶ des phénomènes dont elle fait son substrat. On retrouve alors des processus vitaux propres aux plantes, processus qui configurent ici l'installation :

« [...] le processus commence avec la division – en même temps dirigée vers le *dehors* – en racine et feuille, et la division intérieure abstraite du tissu cellulaire général en fibre ligneuses et en *vaisseaux vitaux*, celles-là, pareillement, orientant leurs rapports vers le dehors, ceux-ci contenant la *circulation intérieure*. »¹⁷

Ainsi l'œuvre exemplifie-t-elle la lisière comme étant le seuil propice à des circulations et des transformations possibles, la réalité conjointe de deux phénomènes : croître et contenir.

¹³ Mais à la différence de G. Penone qui met véritablement en jeu des processus naturels et les révèle par des gestes de sculpteur, l'œuvre d'Henrique Oliveira est davantage une re-présentation de principes dynamiques se rapportant à une physio-biologie.

¹⁴ Pour le rhizome et ses topologies, nous renvoyons ici à G. Deleuze / F. Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980.

¹⁵ L'ordre géométrique et peut-être la fixation d'un point de vue privilégié qui apparaît clairement dans les croquis préparatoires autorise ce dérèglement produit par l'organicité de l'installation. Question donc de *rappports*.

¹⁶ Une ramification intussuceptionnée à grande échelle. De *suscipere*, amasser / cueillir et *intus*, porté à l'intérieur de soi-même.

¹⁷ G.W.F. Hegel, Op. Cit., p. 305.

