

Remerciements

Avec ce troisième numéro de la Revue des Arts de l'oralité, dédié au thème de l'arbre, prend fin le projet de la valise pédagogique réalisé par OCADD et l'ABHOER, dans le cadre d'une convention, sur une durée de trois ans (2008-2011).

Rappelons que le projet a ciblé un public scolaire à des fins de sensibilisation, de communication et d'éducation citoyenne sur des questions relatives à l'importance de l'eau comme source de vie aussi bien pour l'Homme que pour la faune et la flore. La valise pédagogique se compose de deux volets :

- Animation ludique et éducative : une caravane de sensibilisation (pièces théâtrales, art plastique, chants, concours...) est passée dans des écoles situées tout au long du bassin hydraulique de l'Oum Er Rbia :*
- Publications didactiques et utiles au sujet de la thématique de l'eau (cinq contes et légendes, onze cartes postales, un lexique de l'eau, des posters ont été publiés). Des contes audio sur l'eau*

ont été également enregistrés.

Nous nous réjouissons du succès de ce projet grâce à l'adhésion et à l'efficacité des deux partenaires. C'est pourquoi nous tenons à exprimer nos vifs remerciements à :

- M. Abdallah El Mahboul, Directeur de l'agence du bassin hydraulique Oum Er Rbia, pour son soutien, sa disponibilité et ses précieux conseils.*
- M. Rachid El Meslouhi, pour le suivi permanent aux différentes actions durant la période du projet.*
- Les membres de l'association OCADD qui se sont impliqués bénévolement dans la réalisation de ce grand projet de sensibilisation.*

Bureau d'OCADD

Mot de l'Agence du Bassin Hydraulique de l'Oum ErRbiaa

Il n'est pas aisé d'introduire ce numéro de la revue des Arts de l'Oralité parce qu'il traite d'un élément naturel aussi important que l'Arbre. L'eau et l'arbre sont deux éléments naturels intimement liés : on ne peut pas imaginer une vie d'arbres sans Eau et le rôle primordial de l'Arbre dans le cycle naturel de l'eau n'est plus à démontrer.

La question de l'Eau est pluridimensionnelle avec des implications et des enjeux très difficiles à cerner sur la vie de tous les jours. L'Eau a avant tout une dimension culturelle dont la maîtrise et le bon usage contribuera à changer le comportement de la société vis-à-vis de cette denrée vitale.

En soutenant l'édition de ce numéro, l'Agence du Bassin Hydraulique de l'Oum Er Rbia vise à apporter une petite pierre à l'édifice qu'est la préservation de la mémoire ancestrale de l'Eau dans toute sa richesse. Ce faisant, l'Agence est parfaitement dans son rôle d'établissement public à caractère régional en charge de la

planification et la gestion des ressources de l'eau.

La planification et la gestion durable des ressources naturelles débutent par la contribution à la prise de conscience de tous leurs enjeux.

L'Association OCCAD est vivement remerciée pour avoir offert à l'Agence du Bassin Hydraulique de l'Oum Er Rbia l'opportunité de participer à cet humble et noble œuvre culturelle.

**Abdellah EL MAHBOUL -
Directeur de l'Agence**

Editorial

Dans la scénographie de l'urbaniste, aussi bien que dans celle du cinéaste, l'arbre mériterait bien de se voir adjuger le plus beau rôle : celui du prince avenant qui apporte un supplément d'âme et un zeste de charme au bitume hérissé de hideux cubes enlaidissant nos cités tout acquises au délire « bétonomaniaque ».

L'arbre, être béni dans la plupart des livres sacrés, ne doit sous aucun prétexte être banni de notre paysage ne serait-ce que pour le confort psychologique et écologique dont il nous gratifie sans rododromie, ancré qu'il est dans les racines de son humilité légendaire et porté en cela par les ailes de sa générosité sans frontière. C'est dans le droit fil de cette logique du don et de la munificence que Khalil Gibran en dit ceci dans son chef d'œuvre, *Le Prophète* : « Il en est qui donnent et qui n'éprouvent nulle peine à donner, pas plus qu'ils ne recherchent la joie ou ne donnent avec le souci d'être vertueux. Ils donnent comme le myrte, là-bas dans la vallée, exhale son parfum à travers l'espace. »

N'est-ce pas une joie pour les yeux que le saule pleureur, par exemple, majestueux dans sa crinière verdoyante et somptueux grâce à ses tresses ondoyantes tressaillant de bonheur sous l'effet de maternelles caresses aquatiques ? Et le palmier, via son fruit, ne fait-il pas « datte » dans la chaste chronologie du désert et sa silhouette coquette n'imprime-t-elle pas une touche plastique à la beauté des oasis ? Qui dénierait le piquant du rosier, élégant et élancé, arborant de bonne grâce sa palette diaprée pour requinquer le goût hélas émoussé par l'érosion du sens esthétique des zombies urbains à l'étroit dans des villes de plus en plus surpeuplées où, en mal de repères, ils errent et « galèrent » ? Que de rues portent, comme une boutade grossière parce que mensongère, des noms de baptême dédiés à la gloire du mimosa, du cèdre ou encore de l'arganier sans que ces espaces contiennent ne fût-ce que l'ersatz de vulgaires chiendents ! Combien de gens, dans nos fourmilières fébriles, suspendent leur course débridée ou leur infernale descente aux affaires pour un moment de paix et de communion avec l'olivier solitaire, l'arbre élu par Minerve, et qui, par vocation

solidaire, déploie aristocratiquement ses rameaux ? Or, le poète, affranchi lui du diktat du chrono et des pesanteurs du quotidien, se fait à l'occasion admirateur de la ramure qui prend des couleurs par la grâce mélodieuse du ramage. Que l'on en juge d'après cet extrait qui donne le la au « Dialogue de l'arbre » de Paul Valéry :

« LUCRECE

Que fais-tu là, Tityre, amante de l'ombre à l'aise sous ce hêtre, à perdre tes regards dans l'or de l'air tissu de feuilles ?

TITYRE

Je vis. J'attends. Ma flûte est prête entre mes doigts, et je me rends pareil à cette heure admirable. Je veux être instrument de la faveur générale des choses. J'abandonne à la terre tout le poids de mon corps : mes yeux vivent là-haut, dans la masse palpitante de la lumière. Vois, comme l'ARBRE semble jouir de la divine ardeur dont il m'abrite : son être en plein désir, qui est certainement d'essence féminine, me demande de lui chanter son nom et de donner figure musicale à la brise qui le pénètre et le tourmente doucement... Je sentirai venir l'acte pur de mes lèvres et tout ce que j'ignore encore de moi-même épris du Hêtre va frémir... »

Ahmed Hafdi

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Avant propos

Ce troisième numéro de la revue des Arts de l'oralité consacré à l'arbre est une série d'éclairages à travers différentes disciplines et de regards croisés venant de divers pays (Égypte, Cameroun, France, Tunisie, Liban, Maroc, côte d'Ivoire, Algérie, Italie, Cameroun, Nigéria, Royaume Uni, Canada). Ces éclairages et ces regards dévoilent les symboles, les mythes, les croyances et les valeurs qu'incarne l'Arbre dans différentes cultures. Quatre grands axes se dégagent de l'ensemble des articles : arbre et spiritualité, arbre et art, arbre et littérature, arbre et développement. L'arbre est ainsi l'expression de l'homme et des groupes sociaux face à la vie : rêves et espoirs, mais aussi angoisses et drames. Notre lecture est une synthèse des différentes contributions que nous avons essayé de « résumer », exercice toujours délicat certes, en vue de donner un avant-goût au lecteur.

ARBRE ET DÉVELOPPEMENT

Villar Marc traite dans son article du peuplier noir. Sa contribution est un compte rendu d'une mission scientifique effectuée dans le cadre du programme français de conservation de cette espèce, en mars 2007, dans le Moyen Atlas (Province d'Azilal) et le Haut Atlas marocains. Cette mission, est consacrée à la situation du peuplier noir et la conservation des ressources génétiques de cette espèce. L'article définit les caractéristiques de cette espèce : exigence en eau et en lumière. La reproduction de cette espèce est assurée par des graines et des racines blessées ou des boutures de rameaux transportées par le vent et l'eau. Cette richesse biologique importante pour le Maroc est menacée par un manque d'entretien et par une éventuelle désertification. Le dépérissement est souvent accentué par des insectes ou agents pathogènes. Le peuplier noir est exploité dans le secteur montagnard et rural à divers usages (bois de chauffage, bois de cuisson, bois de construction, feuillage pour le bétail, pour la clôture des champs) et il contribue également à la fixation des sédiments et à la lutte contre l'érosion.

Claude Gumery procède à l'analyse du roman *Mad Maria* de Mercio Souza où il est question de la forêt amazonienne. Cette dernière a connu un boom économique avec la découverte du caoutchouc à la fin du 19^{ème} siècle. Cette forêt, terre des légendes, des mystères, d'aventures, de dangers, de trésors cachés, connaîtra une prospérité (émergence des villes, infrastructure moderne). Cet essor a transformé la forêt amazonienne qui fait la richesse des multinationales aux dépens des ouvriers qui vivent dans des conditions très difficiles et qui contractent des maladies. C'est la naissance d'un nouvel esclavage. Ces bouleversements sociaux et écologiques donnent lieu à une production littéraire et cinématographique abondante. La construction du chemin de fer qui traverse cette forêt permettra l'exploitation des mines par des multinationales. Sanctuaire et lieu de la quête des personnages, la forêt amazonienne transforme les personnages qui y accèdent. Les hommes sont des jouets des puissances de la nature et de la technologie. La forêt et la machine (*Mad Maria* est le nom donné à la locomotive) sont les deux personnages principaux du roman *Mad Maria*.

ARBRE ET ART

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz examine à travers le film *Les Citronniers* du cinéaste israélien Eran Rikles les tensions entre son pays et le peuple palestinien. Le choix du citronnier, au lieu de l'olivier, a permis d'aborder le conflit israélien à travers deux personnages appartenant aux deux camps opposés : Salma Zidane (Palestine) et Israël Devon. La première possède une plantation de citronniers, unique revenu issu d'un héritage dans un village de Cisjordanie, situé sur la ligne verte ; le second, son nouveau voisin, ministre de la défense, rase la plantation de Salma pour des raisons de sécurité. Salma, trouve un appui auprès de l'épouse du ministre qui critique les abus de son pays et porte plainte contre le ministre. Le film oppose les deux sociétés sur tous les plans en soulignant la puissance israélienne mais aussi la peur constante d'éventuels

actes « terroristes ». Le procès sera l'occasion d'une réflexion non politique mais humaine, en abordant la valeur symbolique de l'arbre pour l'homme à travers le témoignage de Hussam. La femme quitte son mari. Israël Devon éprouve un sentiment de culpabilité, mais la raison d'Etat l'emporte.

Azizi Mériam montre comment Abass Kiarostami, cinéaste iranien, intègre l'arbre dans l'image en mouvement à travers ses trois films (*Aux Travers des Oliviers*, *Le Goût de la cerise*, *Où la maison de mon ami ?*). L'arbre devient chez Abass Kiarostami un dispositif d'aide à la pensée. L'arbre oscille entre le réel et le conceptuel et possède en outre une double référence : reproduction esthétique de son référent et inscription du récit filmique dans un espace géographique bien déterminé (la campagne). Le cinéaste montre comment l'étendue de l'espace/temps montrée avec un mouvement de la caméra aboutit au renoncement du temps de l'histoire et à l'émergence d'un temps universel. L'arbre qui perd progressivement sa forme matérielle devient une forme pensante et une abstraction, en se métamorphosant en une œuvre d'art.

Le film *Pocahontas* (Gabriel & Goldberg, 1995), analysé par Durey Virgine, se place, lui, dans une perspective écologique. L'auteur examine la relation entre la princesse Pocahontas, orpheline et sa grand-mère (Grand-mother Willow) qui l'accompagne et la conseille. La grand-mère incarne les symboliques liées au saule pleureur qui pousse près d'un lac. Le film s'inscrit dans un courant écologique fort des années 1990.

Catherine Voison s'interroge sur la définition de l'arbre perçu comme une combinaison de critères multiples et variés : longévité, densité, unité architecturale. L'arbre perçu comme le symbole de la nature est l'objet de diverses mises en scène par des artistes tels que Nils Udo, Joseph Beuys, Frans Krajceberg, Pierre Restany, qui lancent un cri d'alarme contre l'irréversible destruction de la nature. Des artistes tels que Giuseppe Penone, sculptent des arbres pour faire apparaître la transformation des matériaux naturels en leur donnant un souffle de vie. Leurs œuvres traduisent les courants idéologiques qui les motivent et leurs réflexions critiques sur les rapports que la société occidentale entretient avec la nature.

Michel Aurélie souligne l'analogie entre l'arbre et le corps humain : peau/écorce, sang/sève, cerveau/racines. Le corps et l'arbre forment une unité. Le mécanisme interne, caché de l'arbre, ainsi que celui du corps humain révèlent des similitudes. Giuseppe Penone, artiste, utilise l'arbre comme principal matériau, il est la source même de l'œuvre. L'artiste allemand, Nils Udo, travaille, toujours selon Michel Aurélie, avec les matières qu'il trouve dans la nature pour la construction de portes, de nids. Son but est d'attirer l'attention sur le pouvoir de production et de reconstitution de la nature. L'arbre développe un rhizome complexe et puise son énergie dans le sol et la distribue à la manière d'un cœur. Il relie le monde souterrain au monde céleste. Giuseppe Penone recrée l'arbre à partir duquel a été créée la

planche et ce, en inversant le processus de fabrication industriel. Les œuvres des deux artistes, G. Penone et Nils Udo, décrivent la relation du corps à la nature. Ils font renouer l'homme avec ses origines.

Caroline Ziolkowski se fonde sur des enquêtes réalisées en 2006-2009 dans des villes européennes et australiennes pour montrer comment l'image de l'arbre varie entre art et communication. Les exemples retenus témoignent de l'ingéniosité de l'homme qui adopte les qualités plastiques et symboliques de l'arbre aux propos médiatiques d'aujourd'hui pour signaler, évoquer ou faire rêver. Le premier exemple est le remplacement du sapin de Noël par l'arbre de lumière à Aix-en-Provence en 2007, à Manchester en 2008 et sur la terrasse d'un café à Brisbane en 2009. L'arbre se libère de toutes les connotations religieuses passées, pour évoluer vers un design, contemporain, laïc, urbain. D'où cette évolution des symboles. Le second exemple est celui des enseignes lumineuses de certaines librairies parisiennes (« Vieux chêne », « L'Arbre à lettres ». « L'imagerie collective, entretenue hier par les arts, la tradition orale et l'imaginaire médiatique, fonctionne toujours, mais elle s'adapte aux demandes de l'imaginaire actuel et aux capacités d'interprétation du grand public ». Le troisième exemple est celui d'une gigantesque plaque métallique encadrant la silhouette d'un arbre dessiné, réalisée par la mairie de Marseille. Cette plaque reflète la lumière selon les moments de la journée. Le monument a été inauguré en 2006 en présence de dignitaires des sept grandes religions représentées dans la ville de Marseille. Au-delà de l'image végétale, se profile le concept qui sous-tend cette œuvre : une volonté commune d'espérance et de la fraternité dans la cité. La nature et le végétal ne cessent d'alimenter les sources et ressources universelles de l'homme pour exprimer le réel mais aussi des concepts.

ARBRE ET LITTÉRATURE

L'ARBRE DANS LE CONTE

En travaillant sur des contes libanais qu'elle a collectés, Zoghaib Nathalie montre que le cèdre, renvoyant au Liban, à son histoire, est le reflet de la société, de ses angoisses, de ses espérances et de ses croyances. L'auteur s'arrête sur l'image féminine de l'arbre. Celui-ci se substitue à la mère en cas de défaillance ou de l'absence de cette dernière. Mais l'image féminine n'est pas exclusive. Il arrive que l'arbre incarne l'autorité et le pouvoir du père/roi. La princesse qui a fait détruire les arbres du verger de son père/roi par son futur mari, exprime sa volonté de sémanciper de la tutelle de son père pour se marier. Ces images de l'arbre/mère ou l'arbre/père sont à interpréter comme un dysfonctionnement au sein de la cellule familiale et comme l'expression de l'inconscient collectif.

Cette relation complexe des parents aux enfants est reprise par Françoise Ugchukwu dans un conte nigérian, intitulé, « l'arbre de ma mère », une version de Cendrillon. Une orpheline perd sa mère très tôt ; sa

belle-mère la maltraite. A son retour du marché, cette dernière partage les pommes entre ses filles et exclut l'orpheline. Celle-ci se réfugie derrière la maison, près de la tombe de sa mère, là elle creuse la terre et enfouit les pépins. Ainsi, la communication entre la mère et la fille s'établit. En réponse à la prière et à des chansons de l'orpheline, l'arbre porte des fruits qu'elle partage avec les autres enfants du même père. Cela donne naissance de nouveau à une atmosphère de solidarité. Les autres enfants essaient en vain de planter des pommiers. Les enfants sont encore sous la protection de leur mère, contrairement à l'orpheline. L'orpheline vit séparée du reste de la maison jusqu'à ce qu'elle renoue le dialogue avec sa belle-mère par le biais du pommier.

Mehanna, Gharra elle aussi, s'arrête, dans son article « L'arbre une pensée et une voix », sur l'image de l'arbre dans les contes populaires (consolation, éternité, renouvellement), avant d'analyser cette image et ses connotations dans la poésie de la résistance française et algérienne (poésie maghrébine d'expression française). Elle conclut que l'arbre dans le conte aussi bien populaire que littéraire porte la marque des souffrances de l'homme (la colonisation et ses drames, déchirures du temps...).

Kouacou Jacques Raymond Koffi nous emmène, elle, en Côte d'Ivoire ; elle étudie la représentation et la fonction de l'arbre dans la littérature orale ivoirienne à partir de deux contes : Le pagne noir de Bernard Binlin Dadié et Les Aventures de Tôpé-l'Araignée de Touré Théophile Minan. L'arbre fait objet de vénération et il est associé à l'idée de bonheur. L'arbre sert de lieu de rassemblement aux villageois pour débattre des sujets d'intérêts communautaires.

Charnier Brigitte dans « Interchangeabilité du motif du bois dans l'exorde d'une chanson de tradition orale » : « La Blanche biche », nous place dans un bois : lieu où se déroule l'histoire. La fille, Marguerite, avoue son chagrin à sa mère : elle se métamorphose en blanche biche la nuit, et en fille le jour. Son frère/chasseur l'attrape, on la dépèce. Au dîner, son frère s'étonne de son absence. La voix de la fille s'élève et raconte son histoire. Le bois devient ainsi le lieu de rencontre entre deux mondes, le monde terrestre et le monde sacré, mais aussi un lieu où se déchainent les instincts les plus violents.

Lambert Konan Yao consacre son analyse à la récurrence abondante de certains arbres dans des contes ouest-africains rapportés par des auteurs tels que Amadou Hampâté Bâ et Bernard Dadié. L'auteur aborde les fonctions (protecteur, nourricier, ancestral) et le symbolisme (mère, rites de socialisation) de l'arbre. Partant, la vénération de l'arbre contribue à la protection de l'environnement

L'ARBRE DANS LE ROMAN

L'arbre est aussi objet d'étude en littérature à travers de nombreuses communications Thierry Poyet s'arrête sur la symbolique de l'arbre chez quelques écrivains français de la seconde moitié du XIX siècle : A. Daudet,

G. Flaubert, G. Maupassant, E. Zola. Pour le premier, l'arbre est symbole de virilité et de puissance, capable de désarmer l'homme et de le transformer en poète. G. Flaubert oppose nature et culture ; pour lui, l'arbre, concurrent de l'homme, tous deux verticaux, est l'élément le plus dangereux ; il est le rival de l'homme qui féconde l'œuvre. G. Flaubert veut faire de l'homme un arbre pensant, doté de pouvoir de création. Pour Maupassant, l'arbre est entouré d'une symbolique sexuelle comme le révèle l'attitude de Jeanne, dans *Une Vie*, qui s'extasie au milieu de la campagne et devant l'arbre qu'elle caresse de la main. Chez les trois premiers auteurs, la nature fascine l'homme, mais elle le pousse vers sa perte. Pour E. Zola, l'arbre n'est pas un rival de l'homme. La force de ce dernier est au service de la force de la nature, il la féconde. L'homme est la branche d'une lignée généalogique déterminé par les lois de l'hérédité et du milieu social où il évolue, mais une branche dont vont naître, grandir et se développer d'autres branches. Les mauvaises branches seront coupées. L'homme d'E. Zola évolue dans un milieu social, celui de G. Flaubert vit en marge car la société le refuse. Ce sont deux visions de l'homme face à l'arbre dans sa verticalité.

Abderrahim TOURCHLI souligne, quant à lui, l'omniprésence de l'arbre dans *La Prière de l'absent*, *Cicatrices du soleil* et *Les amandiers sont morts de leurs blessures* de T.B. Jelloun en tant qu'élément cosmique. L'arbre est exploité pour la création d'un univers fantastique mais aussi pour rappeler certaines représentations symboliques et mythologiques.

Nermin El Sawy étudie (dans) la nouvelle « L'homme qui plantait des arbres » de Jean Giono. Le personnage principal animé de la passion de reboisement, pour recréer le paradis perdu sur terre, juge que la France symbolisée métonymiquement par Vergons, commune située dans les Alpes, dans le contexte de la première guerre mondiale mourait par manque d'arbre. A travers ses gestes, le personnage recrée la terre et retrouve le paradis perdu. C'est aussi un appel contre la désertification. Planter un arbre, c'est acquérir grandeur, générosité, noblesse. Cette histoire est racontée avec un arrière fonds religieux par l'évocation de l'histoire d'Abel et Caïn.

Il est également question de la perception de l'arbre, mais cette fois plurielle, dans le roman africain à partir de trois textes qu'analyse Pierre Martial Abossolo : « L'Arbre fétiche » de Jean Pliya, *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mboock et *L'homme de Bisso* d'Etienne Yanou. L'arbre combine un série de dualités : Le Passé/le présent, le surnaturel/le naturel, l'invisible/le visible, vivants/morts, l'explicable/l'inexplicable. D'autre part, l'arbre condense en lui deux visions du monde : la vision traditionaliste qui voit en l'arbre un symbole de puissance des ancêtres qu'il faut respecter, et la vision moderniste qui refuse le surnaturel et les croyances ancestrales.

Pour Claude Fintz, L'arbre est une figure majeure de l'imaginaire d'Henri Michaux. Ce dernier l'investit, dans le texte intitulé « Le Jardin exalté », de ses émotions

et de ses valeurs. Le paysage de l'arbre est un paysage mental. Les gestes de l'arbre sont des gestes mentaux. « Par la similitude de leur forme essentielle, l'arbre est un représentant majeur de l'humain ». Le drame et la souffrance sont traduits par l'arbre. Michaux est fasciné par la puissance démesurée des êtres naturels. L'arbre est le lieu de la réconciliation des souffrants avec eux-mêmes et le monde. Il est plus humain que l'homme. Michaux donne de l'arbre l'image d'un corps éternel, en perpétuelle régénération, il inclut les cycles de la vie, de la mort, de la renaissance dans une même sphère sacrée. Toutes les temporalités coexistent. L'arbre constitue un axe qui relie ciel et terre et autorise le dialogue entre les deux sphères.

Pollicino Simona aborde l'image de l'arbre chez Saint-Exupéry. Pour ce dernier, l'arbre se revêt de notions cosmiques et tend vers le haut ; *Citadelle* raconte l'histoire d'un homme en lutte contre les forces adverses : un prince berbère édifie une citadelle en plein désert pour fonder la structure morale de son peuple sur des bases solides et durables. Il résiste et oppose sa solidité et sa permanence à la coulée du temps. L'arbre est élu symbole de l'existence humaine car il suggère la méditation sur des valeurs positives (stabilité, intemporalité, unité). Modèle de perfection et d'ennoblissement, son image rappelle à l'homme qu'il faut toujours s'élever. L'arbre représente l'unité de l'homme tout en incarnant la diversité par ses différents éléments (branches chargées ou non de fruits, racines, tronc...), et se présente comme un organisme vivant, cohérent et rappelle l'image d'un groupe social qui rassemble des individus différents.

Emmanuelle Recoing aborde dans le roman *Mahagony* d'Edouard Glissant l'image d'un arbre appelé Mohagani, planté en 1815 à l'occasion de la naissance d'un petit esclave nommé Gani. Le placenta de l'enfant est enterré là où l'arbre a été planté. Cet arbre porte en lui l'Histoire des Antilles. Le destin de la nature et celui des hommes se mêlent dans une naissance commune. C'est le début de la constitution de l'identité des Antillais grâce à l'arbre, devenu un Mythe. L'arbre assure l'éternité. « L'individu, la communauté, le pays sont indissociables dans l'épisode constitutif de leur histoire. »

Fanny Mahy analyse les fonctions de l'arbre dans *Voyages au pays des arbres* de Jean-Marie Le Clézio. Un jeune garçon, qui ne peut voyager plus loin, faute de moyens, se rend dans la forêt, pays des arbres. Il entre en communication avec les arbres qui lui assurent protection et lui permettent de voyager entre terre et ciel. Une amitié se noue entre lui et l'arbre. Contrairement à l'adulte dont le regard est morne et usé, l'enfant possède un regard interrogateur et ébahi.

Wassila Benettayeb propose une lecture dans *La Maison de Lumière* de l'écrivain algérien Noureddine Saadi. Ce roman retrace l'Histoire de Miramar, une maison construite à l'époque ottomane. Après la colonisation, elle était habitée par un juif puis par un général français. L'architecture de la bâtisse porte les traces de différentes cultures. Deux espaces, le jardin et le cimetière,

surgissent de ce décor. Le cimetière abrite sept dépouilles (membres de la famille Ouakli) dont une appartenant à la fille (Blanche) du dernier général français. Lors du creusement des fondations de Miramar apparaît un palmier ; une pierre, portant les inscriptions avec des références aux ancêtres, écrase un ouvrier (El Mokhtar Ouakli) l'architecte recommande la plantation d'un palmier au même endroit. Cet arbre devient un lieu de culte et de rituel. Le palmier est là pour annoncer la présence des gardiens de la maison enterrés, mais aussi la cohabitation de deux communautés (algérienne et européenne).

L'ARBRE ET POÉSIE

Deux poètes ont choisi d'agrémenter ce troisième numéro de la revue par quelques uns de leurs poèmes après une réflexion sur l'arbre. Fred Blanc établit une ressemblance entre l'arbre et le corps de l'homme dans une réflexion intitulée « Le rhizome, arborescence des racines » en s'appuyant sur les œuvres de Giuseppe Penone, comme l'a fait Michèle Aurélie ci-dessus. Les racines/ Les veines, sang/sève, branches/mains/cheveux.

Rachida Ben Abda, de son côté, montre que l'arbre interpelle aussi bien le scientifique, le théoricien, l'artiste que le poète. Il s'attarde sur Paul Klee qui est derrière une théorie sur l'arbre. Pour ce dernier, l'arbre est la base de l'art.

ARBRE ET CULTURE

Marie France Houdart développe dans une réflexion la relation des arbres aux ancêtres à partir des coutumes observées dans plusieurs régions du monde (France, Turquie, Polynésie, nouvelle Guinée, Pérou), mais aussi à partir des mythes celtes et grecs. Ce rituel appelé « Mai » tire ses origines d'un passé lointain, il remonte à 1792 en Corrèze. Le mot orthographié au départ « May » finit par signifier orner de feuillages. En France, les habitants plantent un arbre décoré devant les maisons des nouveaux élus pour faire retomber les tensions électorales, rendre honneur à l'élu et lui rappeler le pacte signé entre lui et le peuple. La nuit du 30 avril au 1er mai est celle d'un passage périlleux entre deux temps, celui du vieux et celui du neuf, entre les forces de la mort et celle de la vie. Ce passage donne lieu à un rituel avec des étapes : le premier acte est celui de la rencontre des garçons avec des filles dans la forêt, une rencontre caractérisée par une grande permissivité. Le second acte consiste à ramener un gros arbre qu'ils planteront devant la maison des notables et des filles et autour duquel ils danseront, une danse qui remonte à un temps préchrétien et même celte. Les garçons sont conduits au-delà du monde habité, en contact des dieux et des morts pour y subir une initiation qui ferait d'eux des héros guerriers accomplis et défenseurs de la cité. Les Morts ou les défunts constituent un intermédiaire entre le monde d'en-bas et le monde d'en-haut, entre les ancêtres et la nouvelle génération. La notion d'arbre et d'ancêtres ne fait qu'un. L'arbre ramené de la forêt est le symbole de l'autorité des ancêtres.

Nicolas Laetitia nous livre le résultat d'une enquête sur l'usage du bois dans le canton de Camps-sur-Artuby (Haut-Var, France). L'auteure s'arrête sur le cas des Salles vertes. Les jeunes, principaux acteurs, participent à la mise en place de ces salles en allant chercher du bois et des végétaux dans la forêt pour les décorer et pour l'installation des scènes et des pistes de danses pour la fête. La forêt est ainsi ramenée au village, à l'intérieur du monde civilisé. Ce moment de fête confirme l'identité et met en valeur l'entraide, le bénévolat, le savoir-faire, la prévoyance, le sens de l'esthétique... Cette fête qui réunit garçons et filles est un moment de réconciliation, lieu de renouveau, de reproduction sociale.

chez les Arabes que chez les Grecs. Des croyances, en relation avec l'arbre, continuent encore aujourd'hui, aussi bien dans les montagnes que dans les plaines comme le montrent les chiffons votifs accrochés à l'arbre, comme en Tunisie. Les croyances ancestrales évoluent, mais elles restent ancrées dans l'imaginaire et réapparaissent au moment des crises sous une forme différente avec une teinture islamique, d'où cette forme de réconciliation de l'individu avec les croyances des ancêtres.

Mohamed Bahi

ARBRE ET SPIRITUALITÉ

La dimension religieuse de l'arbre chez Eric Luca est analysée par Elise Montel qui souligne l'omniprésence de l'arbre dans la Bible (Noé et la fabrication de son Arche, Ezéchiel le plus grand jardinier de tous les prophètes ; Salomon et la construction du temple (pour les rites de purification) avec le cèdre du Liban, Jésus et la croix... Elise Montel énumère, par la suite, les fonctions de l'arbre : par sa verticalité, l'arbre invite au voyage ; par son horizontalité, il offre l'ombre aux paysans africains exténués par le soleil et assure la communication entre les hommes. L'arbre assure enfin un lien entre le « Je » et les autres grâce aux stéréotypes langagiers.

Cette dimension spirituelle et religieuse de l'arbre est reprise par Salim Kosti (texte en arabe) à travers la forte présence de l'arbre dans le Coran : la vigne, l'olivier, le palmier, le grenadier, le figuier. L'arbre est présent dans l'histoire des prophètes tels qu'Adam, Moïse, Jésus, Mohamed. L'homme, comme l'arbre, devra faire face aux intempéries pour mériter le bonheur. L'arbre, évoqué pour ses vertus thérapeutiques, est symbole de la vie sur terre.

Cette analyse est partagée par Khalid Foudil dans sa contribution (en arabe) sur la présence de l'arbre dans *le Coran* où de nombreux versets montrent sa place dans la vie des hommes et les soins dont il devrait être entouré. Dieu a juré par le figuier et l'olivier pour souligner la valeur de l'arbre. Les paroles du prophète Mohamed confirment l'importance de l'arbre associé à l'histoire de nombreux prophètes (Adam, Noé, Jésus, Moïse, Mohamed). L'auteur met en exergue l'utilité de l'arbre en passant en revue ses diverses fonctions.

Mohamed Naceur seddik Taïb, récapitule, dans sa contribution en arabe, la symbolique et la représentation de l'arbre chez plusieurs civilisations (Mésopotamie, les peuples primitifs, la Chine, Grèce, Les Arabes, les Amazighs. Au sud marocain, les Amazighs accordaient, eux, une place importante à l'arbre en associant les croyances ancestrales avec les rites de la religion ; ils ont protégé l'arganier depuis des temps immémoriaux et s'en servaient comme espace des fêtes de mariage. Dans la péninsule arabique, les arbres tels que le palmier et le jujubier sont entourés de croyances et de rites. Des moussems étaient organisés annuellement. L'arbre était en outre l'objet d'interprétations dans le rêve aussi bien

Hommage à Khalid RAFFALI

Khalid RAFFALI, membre fondateur de l'association OCADD, nous a quittés le 27/12/2010. OCADD a une dette de reconnaissance à l'égard de ce grand militant qui a donné le nom (Oralité, Conte pour l'amitié, le dialogue et le développement) à notre association et qui a largement contribué à son rayonnement dans la région de Tadla-Azilal.

Celui qui a donné son nom à l'association OCADD

Notre ami Khalid nous a tiré sa révérence par la froideur et la tristesse de ce mois de Décembre. Il fut emporté par l'ouragan d'une maladie impitoyable laissant un vide immense. Mais Khalid, l'éternel, comme son nom l'indique restera à jamais gravé dans la mémoire de ceux qui l'ont connu. Sa voix, continuera à résonner dans nos oreilles. L'association OCADD a inscrit sur son livre d'or tous les services - et combien ils sont nombreux !- qu'il lui a rendus. Il était l'homme des moments difficiles ! Khalid n'était pas toujours d'accord et il exprimait ses opinions sans détour et à voix haute. Mais quand il s'agissait de passer à l'action, c'était dans l'abnégation et la discrétion totale qu'il honorait ses engagements.

Lors des discussions, Khalid défendait avec acharnement ses points de vue même quand ils ne plaisaient pas à tout le monde ; mais quand l'heure du travail arrivait, c'était avec responsabilité et en silence qu'il accomplissait les missions dont il était chargé. Deux exemples d'activités en témoignent : celui de la caravane du conte et celui du festival des arts populaires organisé en 2008. Mais cette implication sans faille se faisait au détriment de sa femme qui devait pallier à son absence dans la gestion de leur maison d'hôtes. C'est une brave femme qui l'a soutenu moralement et psychologiquement durant toute sa maladie.

Feu Khalid nous a toujours ouvert sa maison. Combien de fois avons-nous débarqué chez lui pour des réunions ? Combien de fois avait-il pris en charge nos invités ? Combien de fois avait-il mis à notre service sa voiture aux dépens de son épouse et ses filles ? Même très malade, il suivait de près les activités de l'association. Il s'est même déplacé pour assister à la création de la section de l'association OCADD à Fquih Ben Salah. Le travail associatif l'habitait.

Qu'il s'agisse du festival des arts populaires, des caravanes du conte, des journées d'étude, des sorties... Khalid, notre ami, tu étais toujours pour nous d'un grand soutien. On savait qu'on pouvait toujours compter sur toi. Ton investissement dans ces manifestations était exemplaire. De la conception des projets à la concrétisation, tu étais toujours là.

Tu avais une passion pour tout ce qui est patrimoine : architecture, mémoire orale, objets. Quand deux

pendules ont disparu du bâtiment de la municipalité de Kasba Tadla, tu as remué ciel et terre, tu as alerté tout le monde, y compris la presse ; ce qui a permis aux objets volés de retrouver leur place. Quand le conseil municipal a changé les noms de certaines rues de la ville de Tadla, tu n'es pas resté indifférent à cette opération qui porte atteinte à la mémoire de la ville. Tu as mené une campagne de sensibilisation, en faisant appel à la société civile, à la presse au blog internet. Pour sensibiliser la population au problème de l'eau, tu as proposé un carnaval de l'eau qui devrait suivre l'itinéraire reliant les différents points d'eau de la ville : Ain Asserdoune, Sidi Bouyakoub, mdioula, Tamgnount....

L'un de ces aspects du patrimoine qui passionnait Khalid est l'art culinaire. Sa maison d'hôte qui se distingue par l'authenticité et la qualité de ses plats reflète bien son attachement à la cuisine marocaine.

A présent que tu nous as quittés, tu peux reposer en paix. Tes amis ne sont pas prêts de t'oublier. Pour tes acolytes, ta maison a gardé sa porte grande ouverte et la chaleur de son accueil est toujours de mise. Que Dieu t'ait en sa sainte miséricorde et t'accueille dans son vaste Paradis !

OCADD

Une constellation éplorée¹

Aïcha Aït Berri

Notre cité a vu naître, dans son ciel livide,
Une constellation qui a brillé intrépide.
Par ses éclats, elle a bien marqué le vide.
Ses étoiles se sont croisées, se sont heurtées
Se sont embrassées, se sont écartées,
Au gré du vent qui tance ou caresse.
Ainsi, des comètes se sont éclipsées en silence,
D'autres ont trouvé une orbite et une référence.
Mais quand elles se croisent, elles se font des révérences.

Seul un petit groupe d'amis déterminé,
Gravite toujours autour de l'autel miné,
Érigé à la mémoire d'une culture abandonnée,
En hommage à l'art de l'oralité bien damné.

Aujourd'hui, la pléiade est touchée dans son cœur,
Endeuillée par un départ en douleur :
Avec le froid de Décembre, s'est éteint un des leurs.
Emportant sa lumière dans la bière,
Enveloppant sa tiédeur dans le suaire,
Il est parti sans dire Adieu aux sœurs et frères.

Le vide est énorme pour ses acolytes en pleurs
Qui se souviennent encore de ses éclats de voix,
Des opinions qu'il exprimait sans détours, avec foi,
De ses projets qu'il concevait dans l'émoi,
De son humilité devant l'hôte qu'il recevait en roi.

Cher ami, que ton âme repose en paix !
Dans les graines que tu as semées, il n'y a pas ivraie.
Les filles ont mille prétextes pour être fières
D'un père qui, de son sceau, a marqué les mémoires.

Khalid², Eternel, tu l'étais, tu le resteras.
Tes souvenirs seront pour nous une aura
Qui, sur notre chemin, nous accompagnera.



¹ *La Valse d'un regard embrumé*, Poésie, Aïcha Ait Berri, Société des écrivains, 2011

² Khalid : c'est un prénom arabe qui signifie « Eternel »

Sommaire

I Remerciements

BUREAU D'OCADD

II Mot de l'Agence du Bassin Hydraulique de l'Oum ErRbiaa

ABDELLAH EL MAHBOUL - DIRECTEUR DE L'AGENCE

III Editorial

AHMED HAFDI

V Avant propos

MOHAMED BAH I

X Hommage à Khalid RAFFALI

OCADD

XI Une constellation éplorée

AÏCHA AÏT BERRI

17 Peuplier noir (*Populus nigra* L.) et développement rural au Maroc : inventaire, usages et préservation.

MARC VILLAR, OLIVIER FORESTIER, MOHAMED AMAGAR ET JEAN-PAUL CHARPENTIER

21 Mad Maria, De MÁRCIO SOUZA : Analyse d'une fiction documentaire sur la fièvre de l'arbre qui pleure et le train de la mort

CLAUDE GUMÉRY

29 Les Citronniers (Eran Riklis, 2008) l'arbre comme image d'un conflit

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

35 L'arbre dans le cinéma d'Abbas Kiarostami : entre physique et métaphysique. D'après la trilogie *Au travers des oliviers* (1994), *Le Goût de la cerise* (1997), *Le Vent nous emportera* (1999).

MERIAM AZIZI

39 L'image du saule pleureur dans la culture cinématographique américaine : l'exemple du personnage de Grand-mother Willow dans *Pocahontas* (Gabriel & Goldberg, 1995)

DUREY VIRGINIE

-
- 43 L'arbre, outil et matériau au service d'un art engagé
CATHERINE VOISON
- 47 L'arbre : mythologies des métamorphoses : Les transmutations sylvestres en art contemporain
AURÉLIE MICHEL
- 51 L'arbre : représentation monumentale et propos médiatique dans l'espace urbain
CAROLINE ZIOLKO
- 55 L'arbre dans les contes du Liban : Arbre, symbole, parents, castration, protection
NATHALIE ZOGHAIB
- 59 L'arbre de ma mère - les pouvoirs du longhi rouge (pays igbo, Nigeria)
FRANCOISE UGOCHUKWU
- 63 L'arbre une pensée et une voix
GHARRAA MEHANNA
- 69 L'arbre dans le conte ivoirien : éléments d'analyse à travers Le pagne noir de Bernard Binlin Dadié et Les Aventures de Tôpé-l'Araignée de Touré Théophile Minan
KOUACOU JACQUES RAYMOND KOFFI
- 73 Interchangeabilité du motif du bois dans l'exorde d'une chanson de tradition orale « La Blanche Biche »
BRIGITTE CHARNIER
- 77 Fonctionnalité et symbolisation de l'arbre dans les contes ouest africains d'expression française
LAMBERT KONAN YAO
- 81 Verticalité, force virile et puissance créatrice : représentations de l'arbre chez quelques écrivains de la seconde moitié du XIXe siècle
THIERRY POYET
- 89 L'arbre dans Cicatrices du soleil et La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun
ABDERRAHIM TOURCHLI
- 93 Les chêt(ai)nes métonymiques dans "L'homme qui plantait des arbres" de Jean Giono
NERMINE EL SAWY
-

-
- 97 De la perception plurielle de l'arbre sacré dans
le roman et la nouvelle d'Afrique francophone
ABOSSOLO PIERRE MARTIAL
- 103 L'arbre mystique, symbole du monde réconcilié
avec l'homme
CLAUDE FINTZ
- 109 Pour une poétique de l'image: l'arbre dans
Citadelle de Saint-Exupéry
POLLICINO SIMONA
- 113 L'Arbre comme représentation de l'Histoire dans
Mahagony d'édouard Glissant
EMMANUELLE RECOING
- 117 Voyage au pays des arbres, une aventure pour
petits et grands
FANNY MAHY
- 121 Le palmier réservoir de la mémoire
WASSILA BENETTAYEB
- 123 Poèmes
FRED BLANC
- 127 Mille et Un AR(t)BREs
RACHIDA BEN ABDA
- 129 Des ancêtres dans les arbres
MARIE-FRANCE HOUDART
- 135 Mais quelle est donc cette forêt sur la place du
village ?
LAETITIA NICOLAS
- 139 L'écriture et la réécriture de l'arbre chez Erri De
Luca
ELISE MONTEL

- 150 الشجرة: الشخصية القصصية و المثل في القرآن
سليم قسطي
- 156 الشجرة في الإسلام
خالد فوضيل
- 168 التجلي القدسي للأشجار: «زيتونة ازواغز بفريانة» امتداد لمعتقدات الروح الأخضر
د. محمد الناصر الطيب صديقي

**169 L'écriture de la trace Une lecture du roman : «Les
Larmes de Bacchus » de Mohamed Amensour**

NOUREDDINE DARMOUCH

172 L'arbre, maître de sagesse

JACQUES LEVRAT

173 La cuiller de rites de pluie

OUAFAE NCIRI

174 Le chant de l'arbre

AHMED HAFDI

Peuplier noir (*Populus nigra* L.) et développement rural au Maroc : inventaire, usages et préservation.

Marc Villar, Olivier Forestier, Mohamed Amagar et Jean-Paul Charpentier

FRANCE

INTRODUCTION

Les écosystèmes les plus remarquables sont souvent identifiés par une communauté végétale organisée autour des essences arborescentes : ce sont les écosystèmes forestiers. Au Maroc, le domaine forestier marocain est l'élément fondateur de la richesse écologique du pays abritant les deux tiers des plantes et un bon tiers des espèces animales (Elyazghi 2001, Tarrier et Delacre, 2007). La forêt marocaine s'étend sur une surface de 5,8 millions d'hectares avec 82% d'essences feuillues (majoritairement chênes verts et acacias sahariens) et 18% de conifères (majoritairement thuyas et genévriers ; Elyazghi 2001). La description complète des différents écosystèmes forestiers marocains est présentée par Elyazghi (2001) et Tarrier et Delacre (2007).

Un habitat particulier est présent au Maroc, connu pour présenter une forte biodiversité floristique et faunistique. Il s'agit de la ripisylve arborescente (forêt alluviale) à Frêne oxyphylle, à Peuplier blanc et noir, à Saules divers, à Noyer (d'origine anthropique), à Laurier-rose, à Alisier torminal, à Gattilier (Arbre au poivre)... ; plus exceptionnellement à Aulne, à Bouleau verruqueux et à Laurier du Portugal. Dans le Sud du Maroc se situent les ripisylves à Tamaris divers et à Palmier dattier (Tarrier et Delacre, 2007).

Les peuplements indigènes de peupliers couvrent une surface estimée à 2500 hectares et ils sont constitués de trois espèces (Sbay et Taroq, 2003 ; Sbay et Benzyane 2008). Le peuplier blanc (*P. alba* L. section *Populus*) se trouve presque partout au Maroc dans les vallées à sol frais et à fertilité moyenne ; il ne dépasse pas l'altitude de 2000 mètres. Le peuplier de l'Euphrate (*P. euphratica* Oliv. section *Turanga*) est rencontré le long des cours d'eau des régions arides et désertiques. Rusticité, résistance à la sécheresse et tolérance à la salinité du sol sont ses principales caractéristiques (Sbay et Taroq, 2003 ; Sbay et Benzyane 2008).

La situation du Peuplier noir (*Populus nigra* L. section *Aigeiros*), plutôt cantonné actuellement aux vallées de montagne est l'objet de cet article. Il s'appuie sur une

mission scientifique effectuée en mars 2007 dans les vallées du Haut Atlas, dans le cadre du programme français de la conservation des ressources génétiques de cette espèce (<http://peupliernoir.orleans.inra.fr>).

ÉCOLOGIE

Le peuplier noir est une espèce pionnière des forêts alluviales. Il couvre une aire naturelle très vaste, s'étendant de l'Europe de l'Ouest à l'Asie et comprenant également une étroite frange nord-africaine (mentionné également en Algérie par Djazouli *et al.* 2009). C'est une espèce longévive (jusqu'à 200 ans), pionnière, exigeante en eau et en lumière. C'est une espèce dioïque (sexes séparés) et à pollinisation anémophile. Les peuplements établis produisent un très grand nombre de graines, qui sont transportées par le vent et l'eau mais qui présentent une viabilité très courte (quelques jours). Une des particularités de son écologie est que les graines produites ne peuvent germer que sur des zones mises à nu par des inondations (bancs de sable ou limons/graviers). Si ces conditions sont satisfaites, impliquant donc des crues automnales ou hivernales, alors ces graines germeront en formant des colonies très denses. La régénération de cette espèce dépend donc totalement de la dynamique naturelle du cours d'eau. L'espèce possède également un mode de reproduction végétative par l'intermédiaire de boutures de rameaux transportés par l'eau ou par drageons de racines blessées (clonage naturel).

INVENTAIRE, DIVERSITÉ GÉNÉTIQUE ET MENACES

Le peuplier noir (*Populus nigra*, argue en berbère) existe dans les vallées du Moyen et Haut Atlas sous forme de petits peuplements le long des berges des oueds (Sbay et Taroq, 2003 ; Fig. 1). Cette région présente, du fait de son relief et de son régime hydrographique les conditions favorables au développement spontané de l'espèce.

Notre mission de mars 2007 a permis de préciser sa localisation à l'Est de Marrakech dans la province d'Azilal (Haut Atlas, subdivision biogéographique

Mgoun, Elyazghi 2001). Trois grandes vallées ont été prospectées : vallées de l'Assif Melloul, de l'Assif Ahansal (Fig.1, Fig. 4) et des Aït Bouguemez. De nombreux individus ont été clairement identifiés sur un gradient altitudinal compris entre 500 m et 1800m. D'autres informations nous font part de la localisation du peuplier noir le long des torrents côté sud et est de l'Atlas, ainsi que sur les plateaux à l'est, jusqu'à une altitude de 1800m. Côté sud de l'Atlas, les deux principales vallées sont celles de la Todra et du Dadès. La composition en peupliers est fort différente (JPC observations avril 2009 et M. Lamothe, comm. pers.). D'une part, dans la vallée du Todra, peuplier noir (95%) et peuplier blanc (5%) sont présents parmi des cultures de toutes sortes (dont les palmiers - dattiers). D'autre part, dans la vallée du Dadès, la forêt riveraine est composée presque exclusivement de peuplier blanc.

DIVERSITÉ GÉNÉTIQUE

La biodiversité végétale au Maroc est une réalité avec une flore de 7000 espèces (incluant les Algues, les Champignons supérieurs, les Lichens, les mousses et les Fougères), dont 4500 espèces de plantes vasculaires phanérogames et un millier d'endémiques et subendémiques (Elyazghi 2001, TARRIER et Delacre, 2007). Mais parler de biodiversité en se contentant d'exprimer un inventaire des espèces serait réducteur. Parler de biodiversité, c'est aussi estimer la diversité génétique intraspécifique qui se concrétise par les différences phénotypiques entre les individus au sein des diverses populations. L'évaluation de la diversité génétique intraspécifique du peuplier noir au Maroc nous paraît un excellent sujet de recherche, pour deux principales raisons.

(1) Le Maroc en général et le Haut Atlas en particulier sont des régions où la culture du peuplier à base d'hybrides (populiculture moderne) est rare voire absente, ce qui se traduit par un risque quasi nul d'hybridation (introgression) avec ces peupliers de culture. Nous pouvons donc considérer cette région comme un refuge ou réserve biologique naturelle de cette espèce en terme de pureté spécifique.

(2) Ces vallées du Haut Atlas marocain représentent l'extrémité sud de l'aire naturelle du peuplier noir. Plusieurs sites sont présents au Maroc (de part et d'autre de l'Atlas) et une analyse moléculaire des diverses populations de cette espèce (via des marqueurs ADN de type microsatellite) nous permettra de mesurer la structuration des populations marocaines. La diversité génétique de ces populations sera également comparée à la diversité génétique présente en France. Des premiers résultats montrent une divergence génétique très importante de la population marocaine de la province d'Azilal par rapport aux 39 populations françaises via le calcul des *F_{st}* par paire (*F_{st}* : indice de différenciation interpopulations, Jorge et al. données non publiées). La structuration de cette diversité sera également cherchée par rapport aux autres régions et pays circumméditerranéens (Corse, Cerdagne, Italie,

Espagne...), pour comprendre les voies de migration post-glaciaire. Trois refuges ont été décrits actuellement en Europe : Espagne, Italie et Balkans (Cottrell et al., 2005), mais aucune donnée est disponible ni pour ce matériel végétal marocain, ni pour d'autres origines nord-africaines. A ce travail de génétique moléculaire seront associées des études d'autres traits (phénologie, efficacité d'utilisation de l'eau, architecture...). Les 66 arbres collectés et bouturés avec succès en France devraient permettre d'initier ces travaux.

MENACES

Le patrimoine génétique représenté par les diverses populations naturelles de ces espèces représente une richesse biologique importante pour le Maroc, mais dans de nombreuses localités, sa pérennité est menacée à divers titres, parmi lesquels l'absence d'entretien des peuplements et la tendance à la désertification, ces deux facteurs conduisant souvent à des dépérissements plus ou moins accentués par l'action de divers insectes ou agents pathogènes (Sbay et Taroq, 2003). La liste des principaux insectes ravageurs des peupliers au Maroc est assez bien connue (Delplanque, 1998 ; Sbay et Benzyane 2008) mais leur impact sur les populations locales n'a jamais été évalué.

Selon Elyazghi (2001), « les ripisylves à *Populus*, *Salix*, *Tamarix* et *Fraxinus* sont assez bien conservées localement, assez à très perturbées ailleurs et éteintes localement ». Concernant le peuplier noir, il aurait disparu des grandes plaines du Nord du Maroc, éliminé par l'urbanisation et l'agriculture ou remplacé par la culture d'hybrides de peuplier plus vigoureux. L'espèce se réfugie donc naturellement dans les vallées de l'Atlas. La régénération de l'espèce est très déséquilibrée et souffre d'un pastoralisme très répandu dans ces fonds de vallées. La protection de ces ressources naturelles nous paraît donc de première importance.

USAGES PRÉSENTS ET FUTURS

En effet, dans ce secteur montagnard et rural, le Peuplier est l'arbre du Peuple (***Populus* = peuple**). Le peuplier noir est une espèce à croissance rapide. Les récoltes par les habitants se font sur des arbres de petits diamètres : elles sont réalisées dans des peuplements naturels ou dans des plantations artificielles le long des canaux d'irrigation. D'une part, c'est une ressource gratuite, et les riverains l'utilisent pour de nombreux usages : bois de chauffage, bois de cuisson, bois de construction (Fig. 3) et feuillage pour le bétail. D'autre part, le peuplier noir est utilisé dans la délimitation et la protection des parcelles de culture et joue un rôle de brise-vent efficace. Enfin, en association avec les autres espèces de la ripisylve le peuplier noir contribue à la fixation des sédiments et permet de lutter contre l'érosion des sols (Fig. 4). L'économie rurale et spécialement montagnarde, reste fortement tributaire de cette ressource de bois bon marché et de croissance rapide. Les zones de récolte et les lieux d'utilisation sont très proches du fait que les engins de transport et de transformation sont quasi

inexistants.

L'homme propage (aisément car le bouturage est très facile) les meilleurs individus, en recherchant et sélectionnant les bois les plus droits. Le peuplier noir présente l'intérêt d'être une espèce où les stocks peuvent être importants. Le renouvellement par régénération naturelle peut être aussi assuré, sous réserve que la surface dédiée soit disponible et préservée (Fig. 2).

PERSPECTIVES

En matière d'études et de valorisation, nous pourrions nous engager en lien avec les organismes nationaux de recherche et développement et les populations berbères locales sur un travail d'identification et de conservation (ex situ et in situ, selon Lefèvre et al. 2001) de ces ressources génétiques locales. D'une part, cette coopération avec les communautés rurales locales nous permettrait de savoir si cette ressource forestière particulière est gérée localement, notamment par la pratique de l'agdal forestier présente dans le Haut Atlas (Cordier et Genin 2008) ; ainsi il sera plus facile de sensibiliser les habitants à cette ressource génétique unique. D'autre part, un travail de sélection des individus potentiellement intéressants dans le cadre d'une utilisation locale (critères restant à préciser, bois d'œuvre, bois énergie ...) pourrait être initié, tout en conservant une diversité génétique suffisamment large. Par exemple, dans la vallée du Draa, l'espèce pourrait être utilisée en agroforesterie, pour alimenter en énergie les poteries de Tamegroute, réduisant ainsi la déforestation locale. Ces études nécessiteraient des dispositifs expérimentaux de pépinière et passeraient par une implication et une formation de pépiniéristes locaux.

REMERCIEMENTS :

Les auteurs tiennent à remercier la DGPAAT et son représentant P. Bouillon du Ministère de l'Agriculture et de la Pêche (France) pour le financement partiel de la mission scientifique, M. Amagar, K. Forestier, MB. Madinier et P. Villar pour l'aide technique sur le terrain (repérage et collecte des échantillons).

RÉFÉRENCES:

Cordier JB., Genin D. 2008. Pratiques paysannes d'exploitation des arbres et paysages forestiers du Haut Atlas marocain. *Rev. For. Fr.* LX, 571-588

Cottrell J.E. et al., 2005. Postglacial migration of *Populus nigra* L. : lessons learnt from chloroplast DNA. *Forest Ecology Management*, 219 : 293-312

Delplanque A. 1998. Les insectes associés aux peupliers. Ed. Memor, Bruxelles, Belgique, 350pp.

Djazouli ZE., Doumandji-Mitiche B., Petit D. 2009. Spatio-temporal variations of functional groups in a *Populus nigra* L. entomocenosis in the Mitidja plain (Algeria). *C.R. Biologies* 332, 848-860

Elyazghi M. 2001. Biodiversité et Milieu Naturel. Rapport sur l'Etat de l'Environnement au Maroc. Observatoire national de l'Environnement au Maroc. Ch. III, pp 149-194.

Lefèvre, F., N. Barsoum, B. Heinze, D. Kajba, P. Rotach, S.M.G. de Vries and J. Turok. 2001. EUFORGEN Technical Bulletin: In situ conservation

of *Populus nigra*. International Plant Genetic Resources Institute, Rome, Italy.

Sbay, H. et Taroq, M. The culture of the poplar in Morocco. International Conference on the future of poplar culture. 13-15 november 2003, Rome Italy.

Sbay, H. et Benzyane, M. 2008. La populiculture au Maroc. Rapport national de la 23^{ème} session de la Commission Internationale du Peuplier, 26-30 Octobre 2008, Beijing, Chine.

Tarrier, M. et Delacre J. 2007. Carnet de voyages naturalistes au Maroc. Découverte, bioindication & menaces. Un état des lieux du Maroc naturel.

<http://homepage.mac.com/jdelacre/carnets/>

FIGURES:



fig.1



fig.2



fig.3

Mad Maria, De MÁRCIO SOUZA : Analyse d'une fiction documentaire sur la fièvre de l'arbre qui pleure et le train de la mort

Claude Guméry

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE, UNIVERSITÉ STENDHAL-GRENOBLE 3

La forêt amazonienne, ce sont 6 915 000 kilomètres carrés, répartis entre la Bolivie, le Pérou, l'Equateur, la Colombie, le Venezuela et le Brésil. Le Guyana, le Surinam et la Guyane française sont en général assimilés à l'Amazonie, même s'ils ne dépendent pas du système fluvial de l'Amazone ; cependant les fleuves qui les arrosent (Maroni, Oyapock, entre autres) coulent au milieu de la même forêt, et le bassin de l'Orénoque communique avec le bassin amazonien par le canal naturel du Casiquiare.

On peut décliner l'Amazonie en chiffres : c'est le plus grand écosystème du monde, qui abrite cinquante mille espèces végétales, trente millions d'espèces animales dont dix millions d'espèces d'insectes, mille trois cents espèces de poissons, mille quatre cents espèces de papillons, mille espèces d'oiseaux, plus de trois cents espèces de mammifères, trois cents espèces de reptiles. Mais toutes, végétales ou animales, ne sont pas encore connues et cataloguées.

La forêt amazonienne a toujours suscité l'imaginaire humain : les Indiens la peuplent d'êtres légendaires tels que le *curupira*¹, le *saci pererê*² ou encore le *boto*³, les conquistadors y ont rêvé de l'Eldorado⁴ et ont été

effrayés par les Amazones⁵, Sir Arthur Conan Doyle y a situé *Le Monde perdu* qu'il écrivit en 1912.

A la charnière des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, l'Amazonie a connu « le boom du caoutchouc » qui d'un seul coup a apporté la prospérité à une région jusqu'alors peu connue et délaissée. Comment cette « fièvre du caoutchouc » s'est-elle produite ? Quels en ont été les aspects ? Sous quelles formes s'est-elle manifestée ? Quel retentissement a-t-elle eu dans les arts et lettres ?

Jusqu'au XIX^{ème} siècle, l'Amazonie, qui recouvre 40% de l'Amérique du Sud et 61% du territoire brésilien, a peu intéressé le colonisateur portugais, pas plus que le gouvernement du Brésil indépendant : lieu inaccessible, inconnu et dangereux, elle n'attirait que des aventuriers qui commerçaient avec les Indiens les « drogues du sertão », c'est-à-dire quelques épices, plantes médicinales et aromatiques. La forêt demeura donc une terre de légendes, de mystères, d'aventures, de dangers, de trésors cachés, où un homme blanc lâché seul n'avait pas plus de dix minutes d'espérance de vie.

Les choses changèrent radicalement à la fin du XIX^{ème} siècle, lorsque le monde occidental entra dans l'ère de la modernité et de l'automobile à pneumatiques. Après la découverte de la vulcanisation par l'américain Charles Goodyear en 1839, puis la mise au point du pneu à chambre à air par John Boyd Dunlop en 1888, le monde occidental devint avide de caoutchouc. Or, le seul arbre

5 Selon les légendes de l'antiquité grecque, les Amazones étaient une tribu de femmes guerrières vivant en Cappadoce, dans la Turquie actuelle. Une fois par an elles s'unissaient aux hommes des tribus voisines à seule fin de procréation ; et éliminaient ensuite les géniteurs et les enfants mâles. Elles se coupaient un sein pour mieux se servir de leur arc. En 1541, lors de la première descente du fleuve qui leur doit son nom, le navigateur espagnol, Francisco de Orellana, crut avoir découvert les Amazones en livrant bataille à la tribu des Tapuyas, dont les femmes combattaient aux côtés des hommes.

1 Le *curupira* est un être fabuleux répertorié au folklore brésilien depuis le XVI^{ème} siècle : c'est un nain aux cheveux longs et rouges, qui a les pieds à l'envers. Il protège la forêt et ses animaux, et punit ceux qui ne respectent pas la nature.

2 Le *saci pererê* est un petit être unijambiste coiffé d'un bonnet rouge, présenté tantôt comme maléfique, tantôt comme simplement farceur. Il apparaît dans un tourbillon d'air pour semer la zizanie.

3 Le *boto* est le dauphin du fleuve amazone qui, dit-on, peut se transformer en beau jeune homme à la nuit tombée pour séduire les jeunes filles. On le reconnaîtrait au fait que malgré son incarnation humaine, il garde une écaille derrière l'oreille.

4 Le pays de l'Eldorado est une contrée mythique de l'Amazonie où l'or est tellement abondant que son roi en est recouvert. C'est sur ce mythe que s'est fondée la conquête espagnole.

au monde qui produit le latex dont on fait le caoutchouc est l'hévéa *brasiliensis*, *seringueira* en portugais, le « cao tchu », c'est-à-dire le « bois qui pleure » pour les Indiens, et qui pousse dans la forêt amazonienne. Impossible d'en faire des plantations, il ne prospère que dans son environnement naturel.

L'hévéa *brasiliensis*, ce sont trois cents millions d'arbres répartis inégalement sur cinq millions de kilomètres carrés. Ainsi la région de l'Acre, actuel état de la confédération brésilienne, possède la plus grande densité d'hévéas et produisait, à l'époque, 60% du caoutchouc exporté par le Brésil.

On assiste bientôt à ce qui portera le nom de « fièvre du caoutchouc » : les fortunes des premiers arrivés se bâtissent en quelques années sur le dos des milliers de *seringueiros*, les cueilleurs de latex, qui affluent vers l'Amazonie pour « saigner » les arbres. Leurs premières dettes, ils les contractent pour rembourser leur voyage et acheter leurs outils au patron de la « plantation »⁶. Eloignés de tout au milieu de la forêt, ils sont obligés d'acheter tout ce dont ils ont besoin au magasin de la « plantation » qui leur vend les produits au double ou au triple de leur prix : ainsi ils n'arrivent jamais à solder leurs dettes, et leur situation devient un nouvel esclavage⁷ tandis que les prix du caoutchouc flambent dans les bourses étrangères. Ils se lèvent à cinq heures du matin pour parcourir la forêt d'arbre en arbre et reviennent vers trois heures de l'après-midi pour agglomérer la cueillette du jour par fumaison, et constituer des balles de soixante kilos destinées à l'exportation. Leurs conditions de vie sont misérables : « En Acre, chaque année, huit enfants sur vingt mouraient quelques jours après leur naissance. Vingt pour cent de la population active souffrait de tuberculose. Quinze pour cent de la lèpre. Soixante pour cent était atteinte de maladies dues à des carences alimentaires. Quatre-vingts pour cent de la population était analphabète. Il n'y avait pas un seul médecin en Acre. Un kilo de café coûtait vingt centavos. Quarante pour cent du meilleur caoutchouc d'Amazonie provenait du territoire acréen. » (Souza, 1976).

Certains propriétaires emploient jusqu'à 8 500, voire 10 000 *seringueiros*. De 256 livres sterling la tonne en 1900 pour une production de 20 000 tonnes, le prix du caoutchouc monte à 656 livres sterling en 1910 pour une production de 80 000 tonnes. Pendant que les *seringueiros* se tuent au travail, meurent de la malaria et de la fièvre jaune, massacrent les Indiens qui défendent leurs territoires et se battent contre les fauves, les « barons du caoutchouc » vivent dans le luxe, l'opulence et la débauche à Iquitos, Manaus et Belém.

L'épopée prend fin brutalement en 1912, quand les cours du caoutchouc s'effondrent sur le marché international, provoquant la ruine des « planteurs » amazoniens. Le drame a été provoqué par le gouvernement britannique

⁶ Compte tenu de ce qui a été expliqué plus haut sur l'hévéa qui ne pousse que dans son milieu naturel, on ne peut parler de « plantations » *stricto sensu*, mais on gardera le terme à défaut d'en trouver un plus approprié pour traduire le vocable portugais *seringal* (lieu planté de *seringueiras*).

⁷ L'esclavage au Brésil a été aboli en 1888.

qui voulait briser le monopole amazonien de production du caoutchouc. En 1876, Sir Henry Wickam exporte donc en cachette 70 000 graines d'hévéas vers les jardins royaux de Sa Majesté. Seules 3 000 graines s'y adaptèrent, mais en 1895 les jeunes arbres furent envoyés en Malaisie où ils s'acclimatèrent et commencèrent à produire, dès 1911, trente pour cent du caoutchouc mondial, à un prix bien moindre que le caoutchouc amazonien. Les conséquences sont désastreuses en Amazonie : « Les banques londoniennes, alors, coupent les crédits, les faillites s'accumulent et les Européens désertent la forêt et ses villes. Ils laissent derrière eux la masse des colons. Certains restent en forêt dans une situation épouvantable tandis que d'autres rejoignent les villes pour y gonfler les bidonvilles. » (Herriau, 2002b)

La « fièvre du caoutchouc » a vu surgir des villes au milieu de la forêt : Belém et Manaus au Brésil, Iquitos au Pérou, qui n'étaient que de modestes bourgades, devinrent des villes parmi les plus modernes et les plus élégantes du continent.

Elles connurent une ère de prospérité dans la construction civile, la construction navale et portuaire.

Manaus fut dotée du premier tramway électrique en Amérique du Sud, avant São Paulo, et de toutes les inventions de la modernité telles que le télégraphe et le téléphone. Elle fut la deuxième ville du Brésil à jouir de l'éclairage public à l'électricité, dès 1896. On aménagea la ville, on ouvrit des avenues, on créa des places arborées, on construisit un système d'égouts, un port flottant sur caissons d'air, destiné à compenser les variations du niveau des eaux en fonction des crues du Rio Negro, une poste ultra-moderne pour correspondre avec le monde entier (330 appareils de téléphone sont installés au cours de la seule année 1897), un Palais de Justice et une prison toute neuve (1904-1906) de 15 000 mètres carrés pour accueillir les nombreux voyous et fraudeurs qui pullulaient dans la ville.

Gustav Eiffel construit le Marché Municipal, le bâtiment de la douane est préfabriqué en Angleterre et apporté en 1909.

En 1896 est inauguré le chef-d'œuvre artistique de Manaus : le Teatro Amazonas, qui dépasse en fastes le Teatro da Paz de Belém, achevé en 1874. Le hall d'entrée et les escaliers sont revêtus de marbres portugais et italiens. La coupole à la turque est composée de 36 000 pièces de mosaïque émaillée aux couleurs du drapeau brésilien. L'intérieur du théâtre possède des statues de fer françaises, des peintures néoclassiques italiennes, des marbres de Carrare, des chaises de cuir russes, des vases japonais et italiens, et du pin de Riga. Dans la salle d'apparat, des colonnes de marbre soutiennent le péristyle des loges. Les cristaux sont de Bohême, de Murano ou de Sèvres. La salle, utilisée pour des nuits de galas, possède un plancher de marqueterie de 12 000 pièces emboîtées sans clou ni colle. Les dorures baroques sont en or de 14 carats. Le théâtre offre 640 places à l'orchestre et trois étages de loges particulières. On a fait venir de Paris les grilles de fer des loges et les

meubles de style Louis XV. Les colonnes de la grande salle sont décorées de 22 masques en hommage aux noms illustres du théâtre et de la musique, tels que Shakespeare, Molière, Beethoven, Eschyle, Aristophane, Carlos Gomes⁸, Rossini, Mozart, Verdi, Chopin.

Le Teatro Amazonas a fermé ses portes en 1910, et pendant la Deuxième Guerre Mondiale, il servit d'hôtel et abrita des bureaux⁹. Après une restauration en 1962, il fut classé par l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National en 1966.

Tels furent les heurs et malheurs dus à « l'arbre qui pleure ».

Après le désastre et la ruine, le « boom du caoutchouc » a donné lieu à un certain nombre de productions littéraires et cinématographiques, dont certaines ont connu un succès international : La Voragine (1924) du colombien José Eustasio Rivera, Forêt Vierge¹⁰ (1930) du romancier portugais José Maria Ferreira de Castro, L'empereur d'Amazonie¹¹ (1976) et Mad Maria¹² (1980)¹³ de l'écrivain brésilien Márcio Souza, L'Exposition coloniale d'Erik Orsenna (prix Goncourt 1988), le film Fitzcarraldo (1982) du cinéaste allemand Werner Herzog, entre autres oeuvres.

C'est cependant à Mad Maria qu'il faut s'intéresser de plus près, à la fois pour entendre les véritables enjeux politico-financiers de l'Amazonie et pour comprendre ce qu'est la forêt pour les êtres humains, ainsi que l'avertissement que donne Márcio Souza sur l'avenir de la forêt amazonienne.

Le roman raconte un épisode peu banal de la « fièvre du caoutchouc » : la construction de la ligne de chemin de fer Madeira-Mamoré, de 367 kilomètres, dans l'actuel Etat de Rondônia, pour contourner les rapides du rio Madeira, un affluent de l'Amazone, qui empêchent l'exportation du caoutchouc produit dans cette région riche en hévéas, ainsi que du caoutchouc bolivien. La légende veut que la construction de cette ligne, entre 1907 et 1912, ait coûté une vie humaine pour chaque traverse (il y en eut 75 000), et le train fut baptisé « le train de la mort ». Dans la réalité, on estime le nombre de morts à 6 000, parmi les 21 000 ouvriers recrutés, originaires de 52 pays : le climat, les accidents, les rixes entre ouvriers, les attaques des Indiens, les moustiques vecteurs de maladies telles que la fièvre jaune et la malaria, les scorpions, les serpents, ont provoqué une hécatombe.

L'inauguration de la ligne en 1912 correspond à la chute

8 Compositeur d'opéras brésilien (1836-1896).

9 Pendant la Deuxième Guerre Mondiale, l'Asie du Sud-Est, où se trouvaient les plantations d'hévéas anglaises, ayant été occupée par le Japon, le caoutchouc amazonien connut une courte embellie.

10 Le titre en portugais est **A Selva**.

11 **O Imperador do Acre**, 1976, et 1998 pour la traduction française.

12 Le titre est le même en portugais et en français. Le roman a été publié en 1980 et sa traduction française en 1986.

13 Márcio Souza, 1980, Mad Maria, São Paulo : Marco Zero, 2002, Paris : Métailié. N.B : Les citations du roman sont tirées de l'édition française de 2002, et ne seront plus rappelées que sous le titre du roman et la page de cette édition.

du prix du caoutchouc amazonien, et, bien qu'ayant fonctionné de façon déficitaire jusqu'aux années 60, elle n'a jamais rempli le rôle qui lui était destiné.

Financée par le groupe financier de l'homme d'affaires Percival Farquhar, la Madeira-Mamoré Railway Company (M.M.R.C.) marque l'entrée durable des capitaux américains au Brésil.

La locomotive du chantier a été surnommée par les ouvriers « Maria Fumaça » ou encore « Mad Maria », d'où le titre du roman de Márcio Souza publié en 1980 et porté à l'écran en 2005 par Ricardo Waddington pour la Rede Globo, première chaîne de télévision brésilienne.

Le roman se passe dans deux lieux simultanément, en épisodes enchâssés : tantôt le narrateur, omniscient, est à Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil, où se déroulent les intrigues politico-financières, tantôt en Amazonie, sur le chantier de construction du chemin de fer, et plus précisément sur le tronçon du rio Abounan, un affluent du Madeira. C'est ce deuxième lieu qui fera l'objet d'une attention particulière, pour étudier en quoi la vie au milieu de la forêt modifie les personnages et les comportements humains, et pour comprendre pourquoi l'auteur, lui-même amazonien, écrit en 1980 ce roman quasi documentaire.

Il convient avant tout de s'interroger sur ce que représente la forêt du point de vue symbolique. Elle est un sanctuaire (Chevalier et Gheerbrant, 1969), le lieu d'une quête initiatique (Ricard, 2003). « *Le seuil de la forêt représente une frontière que l'on ne franchit pas impunément et qui interdit tout retour en arrière. En franchissant ce seuil, l'homme se retrouve à l'orée de son destin.* » (Ricard, 2003). Ainsi en est-il pour les trois personnages principaux du roman : Collier, l'ingénieur qui dirige les travaux, Finnegan, le médecin de la M.M.R.C. pour ce chantier, et Consuelo, une jeune femme bolivienne recueillie à l'infirmerie à la suite de la mort tragique de son mari dans un rapide du fleuve. La vie de chacun de ces trois personnages se trouvera transformée, en bien ou en mal, à la suite de son expérience de la forêt.

« L'initiation débute souvent par une rupture : séparation d'avec la mère et du groupe social, mais celle-ci se fait parfois de manière assez brutale. De même, l'arrivée dans la forêt du héros n'est en général pas voulue. La forêt a toujours été vue comme néfaste. » (Ricard, 2003). Même si le roman ne contient pas de « héros » auquel le lecteur voudrait s'identifier, et même s'il n'y a pas à proprement parler de rupture avec la mère, c'est bien une rupture brutale qui fait entrer Finnegan et Consuelo dans la forêt : le premier s'engage à la M.M.R.C. à la suite du décès de sa plus jeune sœur ; la deuxième pénètre et erre dans la forêt au moment de la mort accidentelle de son mari. Consuelo est retrouvée en état de coma par des ouvriers du chantier, et transportée à l'infirmerie, où elle est soignée. Alors quelle apporte son aide en s'occupant de

menues tâches, elle prend soin d'un Indien, Joe Caripouna, dont les mains ont été tranchées par des ouvriers du chantier parce qu'il commettait quelques larcins. Consuelo lui apprend à jouer du piano avec les pieds. Elle tombe amoureuse du docteur Finnegan, qui refuse de prendre des engagements avec elle, et elle quitte l'Amazonie pour aller vivre à New York, où elle emmène Joe Caripouna.

Toujours selon Célia Ricard (Ricard, 2003), « le but du voyage n'est donc pas, on le voit, la forêt elle-même, mais son au-delà, on ne fait que la traverser. Une chose se profile toujours à la sortie de la forêt : la liberté, la liberté de devenir ce que l'on a envie d'être, liberté d'une vie en correspondance avec ses envies et ses capacités. » Ainsi le véritable destin de Consuelo n'est-il pas de rester dans la forêt, mais bien de se réaliser à New York, même s'il est peu glorieux pour elle de conduire la « carrière artistique » du pauvre indien estropié et acculturé. Fille d'un père mélomane, elle passe dans un premier temps d'une tutelle paternelle à une tutelle maritale en épousant un jeune homme tout aussi mélomane ; elle ne s'accomplit en tant que femme qu'au moment où elle perd cette tutelle. Son devenir de femme commence avec son coma dans la forêt : « Le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophyte et son retour parmi les vivants. (...) Ainsi les héroïnes qui se réveillent d'un long sommeil ne sont plus des jeunes filles, mais sont prêtes à commencer leur vie de femmes. (...) La jeune femme, une fois repartie (car elle repartira), saura exactement comment se conduire seule. » (Ricard, 2003).

Consuelo, élevée comme une jeune fille de bonne famille de son époque, ne peut tout d'abord envisager la vie sans le mariage. Mais le refus de Finnegan la forcera à aller jusqu'au bout de « l'initiation » opérée par la forêt : « L'initiation lui permet à la fois une intégration sociale harmonieuse et une réalisation personnelle. Mais beaucoup de contes dissocient les deux. Il faut choisir entre mariage et liberté. Il semble que son séjour dans la forêt rende la femme plus docile, ou du moins, la réconcilie avec son 'état' de femme. (...) Ainsi les héroïnes retrouveront la société qu'elles ont fuie et en même temps un autre statut beaucoup plus valorisant. La forêt joue ici un rôle de mère et assume également un rôle éducateur et pédagogique auprès de la jeune fille perdue. » (Ricard, 2003).

Toutefois, la forêt n'agit pas de la même manière sur les femmes et sur les hommes. Si elle est un lieu de transformation, cette mutation peut être négative dès lors que l'homme n'a pas l'étoffe d'un héros. La forêt devient alors un lieu de perte. C'est ce qui arrive au docteur Finnegan, sous la houlette de Collier, l'ingénieur chargé du chantier, citoyen britannique, un

vieux baroudeur désabusé qui, « *si on dressait sur les places des statues aux ingénieurs ferroviaires, (...) aurait la sienne en récompense des services rendus aux Etats-Unis.* » (Mad Maria, p. 160).

L'arrivée de Collier sur le chantier de la Madeira-Mamoré précède d'un an celle de Finnegan, et l'ingénieur a déjà perdu son âme au contact de la forêt, n'hésitant pas à ordonner de tirer sur un groupe d'ouvriers qui se battent, ou encore à faire ligoter dans leur hamac des malades atteints de malaria falciparum, une des formes les plus graves — et mortelles — de la maladie, et à les faire bâillonner pour étouffer leurs hurlements d'agonie. Et même si « l'anxiété, qu'il gardait secrète, retiré sous sa tente, le torturait parce qu'il restait humain alors qu'il aurait dû être une vraie canaille d'enfant de putain » (Mad Maria, p. 84), c'est bien la conscience de sa dégradation qu'il exprime à Finnegan : « — Regardez-moi bien, jeune homme, est-ce que j'ai la tête d'un ingénieur ? Est-ce que j'ai encore quelque chose qui rappelle que je suis ingénieur ? Ou que je suis né à Londres et que je suis sujet du roi George V ? Regardez-moi bien et voyez si je garde encore la moindre trace de civilisation après une année dans cet enfer ? Quelle espèce d'ingénieur je suis, qui ordonne de tirer sur les ouvriers ? Je suis devenu un boucher enragé, un sauvage. » (Mad Maria, p. 28)

C'est à une lente dégradation du même type qu'on assiste au long du roman dans le cas de Finnegan. Aux Etats-Unis, sa vie était tracée d'avance : « Mon diplôme en poche, j'étais sûr d'avoir mon cabinet complètement équipé, situé dans la meilleure zone commerciale de ma ville. (...) Cette histoire d'avoir sa vie réglée d'avance a commencé à me préoccuper. J'avais l'impression d'être un prisonnier qui n'a aucun espoir de recouvrer la liberté. » (Mad Maria, p. 158). Lui aussi entre dans la forêt à la suite d'une rupture : sa plus jeune sœur était sa préférée. Et c'est dans une autre prison, sans cellules et sans barreaux, qu'il vient s'enfermer sur le chantier du rio Abounan : « Vous aussi, vous êtes tombé dans le piège » (Mad Maria, p. 15), lui dit un ouvrier mourant, dès le début du roman.

Persuadé dans un premier temps d'œuvrer pour le progrès, il accomplit sa tâche avec conviction et témoigne de la commisération aux malades et aux mourants qu'il assiste, comme à cet ouvrier barbadien agonisant : « Finnegan lui prit le poignet pour vérifier son pouls, mais ce geste voulait aussi exprimer sa compassion » (Mad Maria, p. 15). Peu à peu cependant, devant le peu de moyens dont il dispose, devant la nature hostile, devant la violence qui règne sur le chantier, les bagarres incessantes, l'attitude de Collier, « Finnegan sentait que bien des choses de sa vie allaient changer. » (Mad Maria, p. 44). Certes les épreuves le transforment, mais elles ne font pas de lui un héros. Il est, un instant, tenté d'accepter l'amour que lui offre Consuelo et qui pourrait être sa rédemption : « D'une certaine façon, cette femme qui ne souriait pas, toujours grave et triste, qui ne parlait qu'à peine, le complétait et le soutenait au milieu de l'absurdité ambiante. » (Mad Maria, p. 146). Mais il est désarmé par l'attitude de Collier qui n'hésite pas à sacrifier la vie d'ouvriers malades à la bonne marche du

chantier : « Finnegan leva les yeux et il eut l'impression que tous ses principes s'étaient écroulés et que, à présent, il était complice des crimes répétés. » (Mad Maria, p. 150).

A la fin du roman, on retrouve un Finnegan bien différent du jeune médecin enthousiaste qui est arrivé sur le chantier : « Finnegan, dont les certitudes avaient été réduites à zéro, la tête lourde de fatigue et de confusion, ne parvenait plus à rien distinguer, parce que les règles du jeu de la vie avaient été détraquées à jamais. Et, avant qu'il puisse envisager de les redéfinir, il devait assumer encore un an et demi de contrat avec la Compagnie. » (Mad Maria, p. 321). Et lorsqu'il ordonne à son tour, à la dernière page, de faire feu sur un groupe d'ouvriers qui se battent, il est un homme, un pauvre homme vaincu : « C'est tout ce qu'il pouvait ressentir désormais, une fatigue, une très grande fatigue, car seuls les imbéciles sont capables de se soucier d'autre chose que de l'art de rester en vie. » (Mad Maria, p. 370). Ainsi s'achève le roman.

Célia Ricard (Ricard, 2003) dit que lorsque le héros se trouve dans la forêt, il « se trouve en période de transition, il a perdu son identité pour une autre qu'il n'a pas encore acquise. Il régresse presque. Tout ce qu'il a appris dans le monde 'civilisé' ne lui sert plus. Il se retrouve face à lui-même, il doit s'adapter, changer. (...) A la fin de ces épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre. » Comme Collier, Finnegan est bien devenu un autre : un anti-héros.

Un certain nombre de symboles accompagnent sa dégradation au long du roman. Ainsi le roman s'ouvre-t-il et se ferme-t-il sur l'image de Finnegan poursuivant des scorpions : « Finnegan ne savait pas que les scorpions commençaient à apparaître au début de l'été », lit-on dès les premières pages (Mad Maria, p. 13), tandis qu'à la fin du roman, il en « rêve » (Mad Maria, p. 363). Entre-temps, il lutte avec acharnement contre cet arachnide mortel : « Il écarquilla les yeux et s'aperçut que c'étaient trois scorpions en balade. (...) Finnegan se leva et écrasa sous son talon le leader et son suivant immédiat. Le survivant, au lieu de fuir, s'étira sur ses pattes comme s'il voulait grandir et affronter le médecin, en tournant autour de la botte qui avait tué ses compagnons. Mais Finnegan, révolté par cette audace aveugle, le transforma en bouillie d'un seul coup de talon. » (Mad Maria, p. 65). Le scorpion est généralement symbole de maléfice (Chevalier et Gheerbrant, 1973), de forces déchaînées contre soi, et peut-être faut-il y voir le destin de Finnegan. De plus, Sergio Slomi ajoute : « j'irais jusqu'à voir dans le Scorpion le symbole d'une fracture originelle de l'Identité, de la séparation qui la fit absente au monde, condamné depuis à la perdre et à la retrouver sans cesse dans l'alternance de ses contradictions. » (Slomi, 1990). Nous voilà bien ramenés à la quête de Finnegan, venu dans la forêt à la recherche de lui-même et sombrant dans l'échec. Et les fourmis rouges qui, dans l'infirmerie, ont remplacé les scorpions auxquels ne fait plus que rêver Finnegan, sont certes industrielles mais tout aussi agressives que les scorpions par leurs piqures

douloureuses. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant disent encore que, du point de vue astrologique, le scorpion représente « les eaux profondes de la stagnation et de la macération ». (Chevalier et Gheerbrant, 1973).

Or le chantier du rio Abouanan n'est qu'un champ de boue, non pas de la boue d'où pourrait surgir une création issue d'un mélange de terre et d'eau, comme dans certains mythes fondateurs, mais de la gadoue putride et mortifère : « La boue exhalait une puanteur pénétrante de marais et d'eau stagnante » peut-on lire page 35, et plus loin : « Dans le marais qui s'était formé et dont les eaux semblaient sourdre du sol, l'accumulation de boue pouvait être dangereuse et capable d'engloutir un homme imprévoyant. » (Mad Maria, p. 90).

Enfin, les moustiques, qui transmettent le mortel falciparum, infestent le chantier et contaminent de nombreux ouvriers, sont symboles d'agressivité : agressivité de la nature, agressivité des hommes, agressivité de Finnegan envers lui-même, qui ne résistera pas aux tourments divers qui lui sont infligés en forêt.

Certes, on peut être tenté de dire que Márcio Souza ne fait que mentionner des réalités de l'Amazonie. Mais alors, pourquoi ne parle-t-il pas des fauves, des serpents et autres araignées tout aussi dangereux, présents et nombreux dans la forêt ? Simplement peut-être parce que ces animaux ne représentent aucune des forces ou des traits de caractères à l'œuvre dans le roman.

Quant à la forêt, elle est aussi un labyrinthe où l'on se perd, et l'exemple du groupe d'ouvriers allemands qui s'enfuient du chantier et errent dans la forêt jusqu'à y trouver la mort en est la démonstration. Soulignons aussi que c'est peut-être à dessein qu'il s'agit d'ouvriers allemands, en ce début du XX^{ème} siècle qui voit poindre les théories aryanistes, et que Márcio Souza semble insinuer que la civilisation occidentale n'a ni place ni droit en ces confins du monde où vit une autre civilisation qu'on est en train de détruire. C'est sans doute dans ce même esprit qu'il faudrait interpréter la disparition du piano de Consuelo dans les rapides du fleuve.

Car la forêt en ces lieux règne en maître : il s'agit de la forêt de la création des dieux, celle du chaos primordial et éternel, ainsi décrite par tous les auteurs, et Márcio Souza ne déroge pas à la règle, à travers les yeux de Collier : « Déjà pendant le dévonien, ça devait être pareil. Et qui sait, également durant le cambrien. Collier se sentait dans la préhistoire du monde. » (Mad Maria, p. 18). Et cette conviction est renforcée lorsqu'il y a du brouillard, le matin : « Le brouillard et la buée transformaient tout en illustration de paysage préhistorique, et cela, jour après jour. » (Mad Maria, p. 19). C'est donc à une lutte de titans qu'on a affaire dans le roman, entre Création et Progrès.

Il convient de rappeler que le boom du caoutchouc se situe dans le contexte mondial de la Modernité : le monde entre dans une ère où le temps et les distances sont raccourcis par le téléphone et le

télégraphe, qui permettent de relier une région isolée au reste du monde¹⁴ ; le caoutchouc lui-même est destiné à cette nouvelle invention qu'est l'automobile. Et dans ce monde de modernité et de progrès, la construction d'une ligne de chemin de fer en Amazonie ne semble pas relever de l'impossible à qui, comme Collier, a participé à l'ouverture du canal de Panama. Cependant il est sans illusion quant à son usage, comme en témoigne une de ses conversations avec Finnegan : « — Je ne suis pas d'accord. Toi et moi travaillons pour le progrès. — Pour de la merde, oui ! Tu veux savoir ce que ça signifie pour moi le progrès ? Une politique de ruffians qui exploitent le monde entier, la Birmanie, l'Inde, l'Afrique, l'Australie, nos cibles actuelles. » (Mad Maria, p. 280).

Rien d'étonnant donc à ce que le train, ou plutôt sa locomotive, ait une vie propre. Elle est d'abord animalisée : « Un corps en sueur, métallique, couleur de métal sombre, mêlé à des formes verdâtres, végétales, avançait en soufflant comme un dinosaure, ou un brontosaurus » et ce corps est pourvu d'une « respiration monstrueuse, antédiluvienne » (Mad Maria, p. 18). « C'était une belle machine, qui faisait penser à un animal de la période jurassique. » (Mad Maria, p. 21). Mais bientôt elle est personnifiée et quasi divinisée. On lui donne un nom de femme : Mad Maria, un despote qui règne sur ses sujets : « Pour une femme, elle ne laissait pas de résister gaillardement là où des hommes forts et rudes succombaient. Comme tout en ce monde, ses contradictions allaient au-delà d'elle-même. D'une certaine façon, cette locomotive régnait sur tous les hommes du chantier par ses caprices et ses dédains. C'était la reine d'une ruche d'abeilles corrompues, défaites. Elle était toujours là, imperturbable, sûre de sa route, chaque jour regardant les hommes du haut de ses mécanismes, léchant les rails avec ses dents de fer. C'était elle, la Mad Maria, la Reine de Fer, la femme inaccessible de Collier, qui buvait pour lui, non pas du gin, mais de l'huile, qui faisait l'amour pour tous ces hommes dans son lit de gadoue. » (Mad Maria, p. 154). En panne, elle est qualifiée de « patient », et elle est traitée comme une femme qu'il faudrait à nouveau féconder : « Elle était là comme endormie, tandis que son esclave le plus délicat, Thomas [le mécanicien], s'enfonçait dans son ventre. » (Mad Maria, p. 154).

Márcio Souza aurait pu écrire un roman à la gloire des milliers d'ouvriers anonymes qui ont construit la ligne : ils auraient pu être considérés comme les véritables héros de l'histoire ; ce sont eux qui combattaient la forêt et affrontaient la mort, et mouraient en héros au champ d'honneur. Or l'écrivain n'en fait que des comparses manipulés par des puissances supérieures (Percival Farquhar depuis Rio, Collier directement sur le chantier). Traités comme du bétail, ils n'ont pas d'identité propre et, sacrifiés sur l'autel des intérêts

¹⁴ En même temps que se construisait la ligne de chemin de fer Madeira-Mamoré, la « Commission Rondon », dirigée par le Maréchal (alors encore colonel) Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958) fut chargée, entre 1907 et 1915, de l'installation du télégraphe entre Cuiabá et Santo Antônio do Madeira. La Commission Rondon enregistra et cartographia les lieux et établit des relations pacifiques avec les peuples indigènes avec pour devise « Mourir s'il le faut, tuer jamais. »

économiques et financiers, n'ont même pas de mort digne. Mais l'écrivain prend le parti de raconter le défi de la technologie humaine face à la création de la nature, sans oublier le point de vue nord-américain, déjà imbu de sa supériorité : « Ce que je voulais dire, c'est qu'ici on est en train de vivre une espèce de guerre. La civilisation qui l'emporte sur la barbarie. » déclare Finnegan à un moment où il est encore persuadé du bien-fondé de sa présence sur le rio Abounan (Mad Maria, p. 159). Et bientôt, dans ce combat entre la nature et la technologie, l'homme veut se mesurer aux dieux : « Pourquoi construire une ligne de chemin de fer entre le néant et le nulle part ? Pourquoi ? Parce que cela peut être aussi bénéfique qu'un acte de Dieu ! » (Mad Maria, p. 277).

La nature, agressée par cette guerre que lui livrent l'homme et la machine, « pareille à une muraille à la fois provocante et humiliée » (Mad Maria, p. 326), va elle aussi fourbir ses armes : « Mais la forêt ne se laissait pas pénétrer facilement, elle résistait, elle opposait des obstacles fleuris ou dentelés que les coups de machette ou de coutelas n'égrenaient même pas. » (Mad Maria, p. 204). Et lorsqu'éclate un gros orage, il peut réduire à néant le travail de plusieurs semaines : « ...dans l'ensemble, peu de chose avait échappé au désastre. La structure d'énormes poutres de bois, planches et traverses, qui formaient une espèce de pont permettant provisoirement le passage de la ligne de chemin de fer, n'était plus qu'un conglomérat de décombres, de branches tordues et entrelacées par la furie des eaux. Les rails, en partie arrachés, scintillaient au soleil. (...) La nature avait agi sous le coup d'une espèce de transe et sa furie était montée jusqu'à se faire destructrice. » (Mad Maria, p. 90). Cette nature n'épargne pas non plus les hommes, les tuant parfois, les anéantissant moralement à coup sûr : « Quand éclatait un pareil orage, l'eau était si puissante qu'elle semblait se transformer en lames aiguisées de rasoir, elle imbibait les hommes de telle façon qu'ils paraissaient incapables de réagir et de comprendre le moindre ordre. » (Mad Maria, p. 91). Et devant ces « lames aiguisées de rasoir », l'ingénieur Collier lui-même est abattu : « — Mais nos armes ne sont pas affûtées comme il faut pour affronter l'ennemi », dit-il. (Mad Maria, p. 91).

Dans cette histoire sans héros où les hommes ne sont que les jouets des puissances de la nature et de la technologie, on pourrait bien être tenté d'affirmer que la forêt et la locomotive sont les deux personnages principaux du roman et que la guerre qu'ils se livrent n'aura provisoirement ni vainqueur ni vaincu : d'un côté la forêt sortira blessée de la longue saignée pratiquée par le chemin de fer, de l'autre la ligne elle-même sera quasiment mort-née.

Alors pourquoi Márcio Souza raconte-t-il cet épisode de la fièvre du caoutchouc ? Pourquoi, en 1980, décide-t-il d'écrire un roman, ou plutôt une fiction documentaire, sur la construction de la ligne de chemin de fer Madeira-Mamoré ?

« Pratiquement tout ce qui se trouve dans ce livre aurait bien pu arriver comme c'est raconté » (Mad Maria,

p.13), avise-t-il dès le début, car en 1980, le Brésil est encore sous le joug de la dictature militaire, et c'est prudemment qu'il ajoute : « En tout cas, ce livre n'a d'autre prétention que d'être un roman. » (Mad Maria, p. 13). Certes. Mais derrière la fiction se profile une mise en garde, une des premières, sur l'avenir de l'Amazonie.

Au début des années 1970, le gouvernement brésilien avait décidé la « mise en valeur » de l'Amazonie, pour répondre à deux problèmes qui se posaient alors à lui : celui d'une réforme agraire qu'il n'était pas prêt à faire¹⁵, et celui d'une éventuelle internationalisation de l'Amazonie sous la houlette des Etats-Unis. Herman Kahn, de l'Hudson Institute, avait suggéré la construction de sept grands barrages dans le bassin amazonien, en vue de prospection minière et pétrolière¹⁶. Le gouvernement militaire réagit alors en décidant d'intégrer l'Amazonie au territoire national selon le slogan « intégrer pour ne pas céder » (integrar para não entregar) et de « donner une terre sans hommes à des hommes sans terre » (dar uma terra sem homens para homens sem terra). On connaît aujourd'hui l'échec de cette politique agricole, et les dégâts qu'elle a causés et continue de causer.

De même, à la fin des années 1970 et début des années 1980, toutes les matières premières contenues dans le sous-sol amazonien commençaient à être connues et exploitées sans la moindre précaution environnementale, provoquant à long terme la catastrophe écologique que l'on sait. Et, en 1978, débutent les travaux de construction d'une ligne de **chemin de fer de 900 kilomètres qui relie la plus grande mine de fer à ciel ouvert au monde, située dans la serra dos Carajás (état du Pará), au port de São Luís do Maranhão**. La construction de la ligne de chemin de fer devait aboutir à Belém do Pará, chemin le plus direct, mais José Sarney, homme politique important du Maranhão et futur président de la République (de 1985 à 1990), s'est « arrangé » pour faire dévier la ligne vers São Luís do Maranhão. C'est une saignée destructrice dans la forêt, d'autant plus que les hauts-fourneaux qui transforment le minerai de fer en fonte fonctionnent au charbon de bois... A la fin du XX^{ème} siècle, une technologie plus moderne a permis de vaincre la forêt, **pour piller une ressource cette fois inexpatriable. Le fer exploité à Carajás (sur 900 000 kilomètres carrés) ne bénéficie qu'à des sociétés multinationales.** Márcio Souza écrit le roman **Mad Maria** en 1980, au moment de la construction de la ligne Carajás-São Luís do Maranhão : c'est à la fois un rappel du passé et un avertissement pour l'avenir. Les ressources de la serra dos Carajás (fer, cuivre, nickel, manganèse, étain, or) ne seront pas épuisées avant une centaine d'années : c'est dire qu'il ne fallait pas que l'entreprise de construction de la ligne de chemin de fer échoue. Mais elle contribue aujourd'hui largement à **la destruction de la forêt et de l'équilibre écologique, et à la disparition de tribus indigènes.**

15 L'oligarchie rurale des grands propriétaires terriens a soutenu le coup d'état militaire d'avril 1964 qui a installé la dictature jusqu'en 1985.

16 « Amazônia em profundidade »,

<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/amazonia/curiosidades.html>, site consulté le 6 novembre 2009.

A y regarder de près, c'est donc à **une dénonciation de la main-mise étrangère (et notamment nord-américaine) sur les richesses de l'Amazonie que se livre Márcio Souza**. Il est certes facile de faire des prophéties **a posteriori**, et d'écrire en 1980 une conversation entre Thomas, le mécanicien, et Finnegan :

« — Qu'est-ce qu'il y a de bon dans ces parages ? De l'or ? Du caoutchouc ?

Du caoutchouc, sûrement, et peut-être bien aussi de l'or. C'est ça le problème. Par-dessous cette forêt inviolée peuvent exister des trésors cachés incalculables. La forêt elle-même est un trésor. Qui saurait affirmer que dans l'avenir nous ne serons pas obligés de marquer notre présence [présence américaine] ici. » (Mad Maria, p. 159).

Ce court dialogue évoque à lui seul ce qui attend l'Amazonie à la fin du XX^{ème} siècle : déforestation et mise en danger de l'équilibre écologique planétaire. Quant à la présence nord-américaine en Amazonie, elle s'est poursuivie après Percival Farquhar avec Henry Ford, qui, dans les années 1920, a acheté plus de 10 000 kilomètres carrés près de Santarém, au bord du rio Tapajós, un affluent de l'Amazone, propriété qu'il appelée pompeusement « Fordlândia »¹⁷, où régnaient l'ordre américain et l'exploitation des seringueiros brésiliens. Et la prophétie en est lancée par Collier : « — Bien sûr que nous leur apportons quelque chose. A côté de la prison en brique, il y a l'école pour former des cadres indigènes subalternes. Et nous n'oublions surtout pas d'enseigner aux jeunes natifs le football. Et en même temps ils apprennent à boire du whisky, surtout à boire du whisky¹⁸. Tandis que dans les clubs des pukkasahibs¹⁹ nous répétons chaque année les mêmes conversations. Et nous nous rengorgeons à mesure que nous nous enrichissons, à mesure que nous détruisons tout, à mesure que nous répandons nos propres vices. » (Mad Maria, p. 280).

Dans les années 1970, et quasiment sur le même modèle, on assiste à l'échec du « Projeto Jari », la tentative folle du milliardaire américain Daniel Ludwig avec son usine de cellulose installée sur ses 1 734 606 hectares.

La fin des années 1970 voit l'avènement de l'exploitation minière par des sociétés multinationales et l'orpaillage clandestin des pauvres bougres qui polluent les fleuves au mercure²⁰. Toutes ces entreprises déciment les Indiens qui vivent sur les terres qu'on veut exploiter. Dans le meilleur des cas on assiste à leur acculturation et donc à leur ethnocide, dans le pire à leur génocide. Le cas de Joe Caripouna est exemplaire : sa tribu a été décimée,

17 L'histoire de Henry Ford a inspiré la bande dessinée avec **Fordlândia**, de Batem, Franquin et Yann, mais aussi l'écrivain argentin Eduardo Sguiglia, qui en a fait une fiction documentaire sous le même titre de **Fordlândia**.

18 En ce qui concerne Fordlândia, la consommation d'alcool, génératrice de bagarres, était formellement interdite.

19 **Pukkasahibs** : terme respectueux pour désigner les autorités coloniales britanniques en Inde. Márcio Souza veut ici, par la voix de Collier, dénoncer l'universalité du phénomène.

20 Voir à ce sujet la bande dessinée **L'or de Boa Vista**, de Batem, Franquin et Yann.

lui-même est amputé des mains et subit l'acculturation par Consuelo, avant de mourir de la syphilis. A grande échelle, on inoculera volontairement la maladie aux indigènes, et on parlera de la « syphilisation » des Indiens.

« Ah ! Quel beau pays notre Brésil, où un écrivain de langue néo-latine peut faire un roman rempli de personnages anglo-saxons » (Mad Maria, p. 368) aurait pu dire le poète Mário de Andrade²¹ venu voir la ligne de chemin de fer en 1917. Jolie et grinçante boutade de la part de Márcio Souza : au moment où il écrit son roman, les anglo-saxons ne sont plus des personnages de fiction. Ce sont des entreprises multinationales qui ont fait main basse sur les richesses brésiliennes et s'occupent de piller les ressources amazoniennes²². De nombreuses voix se sont élevées depuis pour tenter de venir au secours d'une Amazonie non plus simplement blessée, mais en danger de mort.

Et ce qui se passe avec Percival Farqhar, subodoré par Collier, ne cessera de s'amplifier au cours du XX^{ème} siècle : « L'ingénieur savait que le Ricain était sûrement en train de gagner une fortune en roulant quelqu'un, un gouvernement, tout un pays. » (Mad Maria, p. 277). C'est pourquoi Márcio Souza lance un avertissement dès les premières lignes du roman : « En ce qui concerne la construction du chemin de fer, il y a une grande part de vérité. La même remarque vaut pour la politique des hautes sphères. Et chaque fois que le lecteur se dira : "Je connais cette chanson", il aura raison car le capitalisme n'a pas honte de se répéter. » (Mad Maria, p. 13). Sans doute une façon de dire au lecteur, tout en se protégeant de la censure, de ne pas prendre ce roman comme une simple fiction documentaire, mais comme un cri d'alarme, un des premiers à avoir retenti sur le sort de l'Amazonie.

BIBLIOGRAPHIE

BATEM, FRANQUIN et YANN, 1991, Fordlândia, Monaco : Marsu Productions, tome 6.

_____, 1992, L'or de Boa Vista, Monaco : Marsu Productions, tome 7.

CASTRO, José Maria FERREIRA DE, [1930, A Selva, Porto : Civilização] [1938] 1991, Forêt vierge, traduction française par Blaise Cendrars, Paris : Grasset, Les Cahiers Rouges.

CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, [1969, Robert Laffont], 1973, Dictionnaire des Symboles, Paris : Seguers.

CRAIG, Neville, 1947, Estrada de Ferro Madeira-Mamoré : história trágica de uma expedição, São Paulo : Editora Nacional.

EGLIN, Jean et THERY, Hervé, 1988, Le pillage de l'Amazonie, Paris : Maspéro.

FERREIRA, Manoel RODRIGUES, 1960, Ferrovia do Diabo, São Paulo : Melhoramentos.

HARDMANN, Francisco HOOT, 1988, Trem fantasma : a modernidade na selva, São Paulo : Companhia das Letras.

LEVI-STRAUSS, Claude, 1955, Tristes tropiques, Paris : Plon, 21 Mário de Andrade est le chef de file du Modernisme brésilien, mouvement artistique qui revendique une identité brésilienne fondée sur le mélange des races et des cultures.

22 Voir à ce sujet le livre de Jean Eglin et Hervé Théry : **Le pillage de l'Amazonie**.

Terre Humaine.

ORSENNA, Erik, 1988, L'Exposition coloniale, Paris : Seuil.

RIVERA, José Eustasio, (1924), 1998, La Voragine, Madrid : Catedra, (traduit de l'espagnol par Georges Pillement, 1934).

SEVILLA, Jean-Jacques et UZTARRROZ, Ricardo, org., 1990, Amazonie, La foire d'empoigne, Paris : Autrement.

SGUIGLIA, Eduardo, (1997), 2004, Fordlândia, Un oscuro paraíso, Madrid : Siruela.

SOLMI, Sergio, 1990, Méditations sur le scorpion, Lagrasse-Paris : Verdier.

SOUZA, Márcio, 1976, Galvez, Imperador do Acre, 1998, L'Empereur d'Amazonie, Paris : Métailié.

SOUZA, Márcio, 1980, Mad Maria, São Paulo : Marco Zero, 2002, Paris : Métailié.

Filmographie

BILLON, Yves, 1973, Guerre de pacification en Amazonie, Diffusion/Distribution Zarafa Films, 60 mn.

BLAIN, Jean-Luc, et COMITI, Tony, 1989, Ils ont tué Chico Mendes, 52 sur la Une, TF1, 60 mn.

COWELL, Adrian, 1990, Planète Amazone, 10 ans de destruction, série de quatre documentaires, TV Planète (1995), 55 mn chacun.

DOMINGO A., MINGRONE D., 1996, L'Amazonie oubliée, (série de trois documentaires diffusée sur TV5, 1997) 55 mn chacun.

HERZOG, Werner, 1982, Fitzcarraldo, Werner Herzog Filmproduktion und Projekt Filmproduktion (Munich), Wildlife-Films (Pérou).

SODESTROM, Erling, 1997, Amazonie, la guerre de l'ombre, TV Planète, 52 mn.

Sitographie

HERRIAU, Philippe, 2002a, « Sir Henry Wickham, le bourreau de l'Amazonie », <http://www.carishina.com/webnewarticles/wickham.html>, site consulté le 17 juin 2009.

HERRIAU, Philippe, 2002b, « Splendeurs et misères du caoutchouc amazonien », <http://www.carishina.com/articles/caoutchouc.html>, site consulté le 17 juin 2009.

RICARD, Célia, 2003, « Le symbolisme de la forêt dans les contes », http://jeunesse.lille3.free.fr/article.php3?id_article=884, site consulté le 30 novembre 2009.

L'arbre dans le conte ivoirien : éléments d'analyse à travers Le pagnon noir de Bernard

Binlin Dadié et Les Aventures de Tôpé-l'Araignée de Touré Théophile Minan.

Les Citronniers¹ (Eran Riklis, 2008) l'arbre comme image d'un conflit

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz

FACULTÉ LIBRE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES, TOULOUSE

«Arbre mon frère,
Ils t'ont fait souffrir tout comme moi.
Ne demande pas miséricorde pour le bûcheron de ma mère et de la tienne.»
Mahmoud Darwich

Le Discours de l'Indien Rouge

1 Les *Citronniers* présentés au festival de Berlin en 2008 ont reçu le Prix du Public.

Le cinéma n'a pas véritablement vocation politique puisqu'il repose sur l'illusion de la représentation du réel. Cependant, qu'il soit documentaire ou fictionnel, il s'inscrit dans le mode iconique animé et, par là, touche un public plus nombreux que le support livresque. De plus, l'impact de l'image procède de la réception instantanée, immédiatement reçue, en concordance totale avec la sensibilité contemporaine. Il n'est donc pas surprenant que les conflits y trouvent un asile, une tribune, pour s'y déployer et livrer une réflexion, voire une position engagée, sur le problème envisagé.

Ancré dans le Moyen-Orient depuis plus d'un demi-siècle, le conflit israélo-palestinien donne naissance à une multitude de films depuis les années 70, tant en Israël qu'en Palestine². Si les moyens techniques et financiers sont différents d'un côté à l'autre de la frontière mouvante entre ces pays, certains cinéastes s'appuient sur le cinéma pour affirmer un nationalisme parfois violent, mais d'autres oeuvrent lentement à une paix possible³. Ces derniers s'approchent le plus souvent d'une poétique filmique à laquelle appartient Eran Riklis.

Ce cinéaste israélien⁴ possède une ouverture d'esprit

2 Cf. Janine Halbreich-Euvrard, *Israéliens, Palestiniens, que peut le cinéma ? Carnets de route*, Paris, éditions Michalon, 2005.

3 Une place particulière revient à la cinéaste israélienne, née au Maroc, Simone Bitton, dont les documentaires oeuvrent à mettre en lumière les excès politiques : *Mur* (2004) et dernièrement *Rachel* (2009).

4 Né en Israël en 1954, Eran Riklis a passé son enfance aux États-Unis, au Canada et au Brésil. Il est diplômé de la National Film School de Beaconsfield, en Angleterre en 1982. Cette réussite lance véritablement sa carrière. Son premier film : *On a Clear Day You Can See Damascus* (1982) est un thriller politique inspiré d'une histoire vraie. Sept ans plus tard, *Cup Final* (1989) est sélectionné dans plusieurs festivals internationaux. *Zohar* (1993) devient un grand succès du

qui lui octroie le recul nécessaire à l'examen des tensions entre son pays et le peuple palestinien. Il a une conscience très profonde de l'identité forte de la région cisjordanienne et de la tragédie qui lui est propre. En réalisant *Les Citronniers*, il prend à témoin un élément fondamental et intrinsèque du terroir : l'arbre. S'il est vrai que le concept de l'arbre souligne le sens métaphorique de la permanence du lien entre l'attachement à la terre nourricière et l'aspiration au spirituel, il est aussi auréolé de mythes d'origines multiples aux significations parfois paradoxales. De l'Arbre de Vie édénique à l'Arbre sec qui sépare le monde civilisé des contrées barbares, au nordique Yggdrasil ou encore au chêne divinisé des Celtes, toutes les mythologies mentionnent l'arbre dans sa dimension sacrée.

Evoquer un conflit territorial en ayant recours à la symbolique arboricole rejoint spontanément l'expression de la recherche identitaire et de la quête d'une terre. Nonobstant, l'arbre emblématiquement attaché au bassin méditerranéen n'est pas le citronnier mais l'olivier dont la longévité réfère à l'éternité⁵. De même, l'imaginaire qui l'environne en fait un emblème à minima de paix, de victoire, de force et de fidélité dont l'interprétation appliquée au thème du film aurait pu être ambiguë. La démarche d'Eran Riklis écarte donc dans l'olivier ce qui serait une vision guerrière ou trop évidemment ancrée dans un contexte biblique. Le choix du citronnier, est en apparence plus neutre, tout en demeurant dans une configuration moyen orientale.

cinéma israélien. En hommage au *rock'n'roll*, Eran Riklis réalise ensuite *Vulcan Junction* (2000). *La Fiancée syrienne* (2004) constitue son premier film situé au Moyen Orient. Il obtient dix-huit récompenses internationales et lui octroie une audience internationale.

5 Des études ont prouvé que certains arbres avaient plus de 2000 ans, ce qui, à l'échelle humaine devient synonyme d'éternité.

Le cinéaste s'en explique dans un entretien accordé à Mathieu Menoussi :

La force symbolique de l'olivier est trop évidente. La guerre, la paix, l'olivier... Et je désirais mettre de la couleur dans mon film. Un film doux-amer qui contient toutes les propriétés du citron. Il sent bon mais on ne peut le manger tel quel. Enfin, je suis un fan de la chanson américaine *Lemon Tree*⁶, dont je propose une version orientale dans le film.⁷

Cependant, en dépit de la déclaration du cinéaste qui s'appuie sur une métaphore construite autour du fruit, une dimension souterraine se dessine. En effet, le citron -ou le cédrat- était aussi nommé « la pomme des Mèdes ». Or, dans la Bible, les Achéménides, ennemi héréditaires de la tribu d'Israël, appartiennent à l'ethnie des Mèdes. Il n'est donc pas impossible que cette donnée, enfouie dans l'inconscient collectif, intervienne dans la symbolique occulte, faisant des citronniers, la concrétisation d'un rejet de l'Autre. Biklis a préféré s'arrêter à la couleur lumineuse, à l'identification avec la fertilité solaire et au parfum qui sont autant d'éléments gratifiants pour valoriser le personnage central.

Il ne s'agit donc pas ouvertement d'un film militant ou même d'un film à thèse. Eran Riklis filme le quotidien d'une femme, Salma Zidane (Hiam Abbas), qui vit dans un petit village palestinien de Cisjordanie situé sur la Ligne verte⁸. Sa plantation de citronniers est sa seule source de revenus et elle y très attachée car elle constitue le legs paternel Son nouveau voisin, le ministre israélien de la Défense, Israël⁹ Devon (Doron Tavori), considère le verger comme une menace pour sa sécurité, craignant que des terroristes ne s'y cachent. Malgré des protections prises (clôture, dispositif vidéo, surveillance militaire) le gouvernement finit par ordonner à Salma d'abattre les arbres. En dépit des recommandations des

6 *Lemon tree*, chanson qui compare l'amour au goût du citron, a été écrite par Will Holt dans les années 60, à partir d'une chanson folklorique brésilienne *Meu limão, meu limoeiro*, avec un arrangement de José Carlos Burle en 1937 et rendue populaire par la chanteuse brésilienne Wilson Simonal. Cette reprise a été chantée par le groupe folk, Peter, Paul and Mary mais aussi par [The Kingston Trio](#), [The Seekers](#), [Bob Marley and The Wailers](#), [Sandie Shaw](#) et [Trini Lopez](#). Eran Riklis se souvient de Peter, Paul and Mary dans son long entretien avec Michèle Carpentier (images de Philippe Avenzi, copyright, Cineart, 2008, Belgique).

7 Interview d'Eran Riklis par Mathieu Menoussi (traduction de Nadia Ali-Khodja) pour le site [Evene.fr](#) avril 2008. La musique du film est due à Habib Shadah.

8 La Ligne verte désigne la frontière entre l'état d'Israël et les territoires palestiniens. Le mur (jidar al-fasl al'unsuri), d'une hauteur de huit mètres, édifié par Israël en Cisjordanie sépare les terres palestiniennes de celles d'Israël et court sur 700 kms, sans suivre systématiquement la Ligne verte. Il est présenté comme « une mesure temporaire qu'Israël s'est vu forcé à prendre jusqu'à ce que l'Autorité palestinienne se décide à mettre fin au terrorisme » (déclaration du ministre des Affaires étrangères, 26 janvier 2008). Aux problèmes politiques se greffent des conséquences humaines graves, en particulier l'alimentation en eau potable des populations palestiniennes.

9 Eran Riklis précise dans l'entretien qu'il a accordé à Michèle Carpentier : « Pour moi, le ministre de la Défense s'appelait Israël. Pas parce qu'il représente Israël, mais, d'instinct, ce nom me plaisait. » Sans vouloir détourner la pensée du réalisateur, le rôle du personnage laisse penser qu'il s'agit pourtant d'une émanation de la politique de l'état hébreu.

autorités locales, elle décide de se battre pour sauver ses citronniers. Avec l'aide d'un avocat Ziad Daud (Ali Suliman), elle ira devant la Cour Suprême faisant fi des interdictions qui pèsent sur son indépendance. Sa démarche s'érige, grâce aux médias, en acte de résistance et elle trouve un appui inattendu dans la personne de Mira (Rona Lipaz-Michael), l'épouse du ministre. Entre les deux femmes s'établit une complicité qui va bien au-delà du conflit israélo-palestinien.

Le scénario¹⁰ s'appuie à la fois sur la concrétude du mur construit par l'état israélien pour, dit-il, se mettre à l'abri des terroristes et sur un fait divers. La situation dramatique des oliveraies palestiniennes déchirées par la Ligne verte, très fréquemment évoquée dans la presse, prend une valeur emblématique. Transposés au cinéma, les oliviers prennent la couleur des citronniers et le fait-divers devient fable pour raconter une tragédie de l'intime.

L'arbre comme synecdoque de l'histoire des Territoires occupés est significativement présent tout au long du film de Riklis et annoncé clairement dès la mention initiale : « Ce film se passe à la frontière entre Israël et la Cisjordanie ». Dès le générique, le film s'ouvre par un zoom avant sur un citronnier chargé de fruits mûrs jusqu'au gros plan cadrant un citron. La bande-son installe le spectateur dans un espace oriental : oud, djambé, avant le chant féminin :

« *Lemon tree is a beautiful tree, the flower is sweet, but the fruit is impossible to eat* » qui donne le protocole de lecture : le fruit de cet arbre ne sera pas accessible.

UN QUOTIDIEN MENACÉ



10 Scénario écrit par Eran Riklis et Suha Arraf, scénariste palestinienne. Cette collaboration est revendiquée par le réalisateur.



Ainsi, tout le générique se déroule-t-il avec des gros plans ou des plans serrés montrant un citron débité en tranches par un couteau que tient une main féminine. Nous sommes plongés dans le quotidien le plus banal d'une cuisine où une femme prépare des citrons confits. C'est le temps de la récolte, de la transformation du fruit en condiment dans la tranquille activité domestique. Tandis que la chanson se poursuit, le montage **cut** interrompt l'introduction, située à l'intérieur d'une cuisine, pour aller vers la cabine d'un camion dans lequel deux hommes échangent des propos. Plus loin, l'alternance entre les plans de rue et ceux du verger se déroule brutalement, opposant la fraîcheur des arbres à la poussière de la ville (séquence 2). La schize entre les deux univers représentés se manifeste tout d'abord, par des champs contre-champs de part et d'autre d'un grillage surmonté de barbelés, puis par l'écart entre les personnages. Du côté israélien de la frontière règne l'agitation pour aménager la maison du ministre dont la femme surveille le bon déroulement et de l'autre, dans le verger, arrivent une femme voilée, Salma, et un homme âgé, Abu Hassam¹¹ (Tariq Copty).



11 Abu Hassam est un ancien compagnon du père défunt de Salma qui est toujours resté auprès d'elle. Cette figure paternelle qui porte le keffieh, à la différence des autres hommes dans le film, représente la Palestine traditionnelle, antérieure à l'installation d'Israël.

L'espace de la maison du ministre est filmé en une contre-plongée menaçante. On y voit des hommes en costume sombre, visiblement inquiets et rivés à leurs talkies walkies ; cette vision s'oppose à la verdure du verger dans lequel Salma et Abu Hussam regardent la cause de ce remue ménage. La rencontre entre les deux protagonistes du conflit se déroule de manière représentative, les uns bousculant le quotidien des autres, les premiers, porteurs de technologie, les autres, au plus près de la nature. Nous sommes dans la configuration très représentative de deux sociétés : l'une prospère et a dompté la nature, si l'on en juge par le jardin ordonné¹² qui prolonge la terrasse de l'habitation ; la seconde, au service de la terre, ainsi que le démontrent les soins apportés aux citronniers. Cette opposition, outre « l'effet de réel », évoque une conception très occidentale de la civilisation qui, depuis l'Antiquité, repose sur l'antagonisme ordre/nature et s'exprime dans la schématisation civilisé/barbare.

L'envahissement de l'espace résulte également de l'agression sonore. Ce procédé est renforcé dans la séquence suivante (séquence 3)¹³ par l'intrusion dans la cuisine de Salma de la voix du ministre prononçant à la télévision son discours de prise de fonction qui se révèle lourd de sens pour la suite du film : « Comme disait feu mon père, pour atteindre un but, il faut se fixer des limites. J'en fais la promesse à tous les Israéliens. Je pourchasserai les terroristes d'où qu'ils viennent. » L'obsession de la sécurité de l'état israélien, si elle se justifie en raison des nombreux attentats durant la 2^{ème} Intifada, va s'exercer, à contretemps et avec violence, envers Salma. Le montage rapide faisant succéder les plans-séquences d'extérieur et d'intérieur souligne la montée en puissance de la menace qui pèse sur elle.



Eran Riklis présente, sous une apparente banalité, les éléments les plus contestables de la puissance israélienne.

Ainsi, filme-t-il, en contrepoint du sommeil de Salma, la construction nocturne, quasi clandestine, d'un mirador à l'angle du verger censé surveiller les allées et venues de potentiels terroristes (séquence 5). Ce rappel du dispositif des camps nazis, bien que tempéré par la bonhomie de la sentinelle¹⁴, renvoie au schéma

12 Cf. Vitruve, Les dix Livres d'architecture, Livre VI chapitre VI, préface Antoine Picon, Bibliothèque de l'Image, 1995, p.207.

13 Les renvois aux séquences relèvent de notre découpage.

14 Le personnage du soldat Tamar (Danny Leshman), surnommé Rapido par dérision, est plus occupé à écouter la radio et à répondre aux questions posées par des tests ludiques

freudien de la victime qui devient bourreau¹⁵, même si cette violence ne repose pas sur la torture physique et se projette sur un autre type d'ennemi.



Plus avant dans le film, lors de la réception donnée par le ministre (séquence 66) les soldats pénètrent dans le verger pour cueillir des citrons que le traiteur a oubliés d'apporter. La libre disposition du bien d'autrui, sans la moindre retenue, métaphorise l'extension progressive des colonies israéliennes et la lente dissolution du territoire accordé aux Palestiniens¹⁶.

LES ARBRES COMME FIL NARRATEUR

Pendant le procès qui se déroule devant la Cour Suprême de Jérusalem (séquence 97), Abu Hussam vient témoigner et, avec une émouvante simplicité, évoque la valeur de l'arbre comme entité, ce que les citronniers représentent pour lui, pour Salma et pour l'homme, plus généralement. Il place ainsi le tribunal dans une réflexion non plus politique, mais humaine, et au-delà, l'entraîne vers le sacré le plus profond. En affirmant que les arbres sont identifiables à des créatures vivantes quand il les élève au rang de « frères », il transpose une décision administrative du juridique vers l'éthique.

Son discours ne s'appuie pas sur des arguments voulant rassurer les juges quant au caractère inoffensif du verger car il n'envisage pas une seconde, dans sa sérénité, qu'il puisse en être autrement. Oublieux du conflit, en dépit de sa tranquille revendication identitaire par le port du keffieh dans une institution israélienne, il ne s'adresse pas à des ennemis mais à des êtres humains, comme à des égaux. Si son témoignage semble émouvoir le public, il possède aussi un effet pervers, en ce sens qu'Israéliens décisionnaires reçoivent une image d'eux-mêmes qui n'est guère flatteuse. Son intervention sera en partie inutile : toute humanité devant s'effacer face à la sécurité de l'état d'Israël. Néanmoins, ce sera un jugement qui se veut modéré : « Il suffit de tailler jusqu'à une hauteur de 30 centimètres, non de déraciner. » Dans cette fausse pondération, l'allusion au jugement de Salomon est claire, mais, à la différence du texte biblique, le bon sens ne vient pas le contredire : la sentence sera appliquée.

qu'à surveiller le verger. Sa rencontre avec Salma est empreinte de cordialité (séquence 42).

15 Voir Sigmund Freud, « Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre » in Résultats, idées, problèmes, 1890-1920, Paris, P.U.F., 1984.

16 Se reporter à l'ouvrage de Rashid Khalidi, Palestine. Histoire d'un Etat introuvable [The Story of the Palestinian Struggle for Skatheid, Boston, 2006], traduit de l'américain par Elise Argand, Actes Sud, 2007.

Les trois états du verger scandent les étapes du récit avant l'installation, pendant le procès et après le jugement :

LA SYMBIOSE



Les citronniers présents dans les premières séquences sont verdoyants, chargés de fruits et cette abondance justifie de visu leur capacité à assurer la subsistance de Salma (fig.1). Ils portent aussi le rêve d'enfance de la protagoniste (fig. 2 et 3) -figuré en flash-back dans la séquence 29- qui explique combien elle s'identifie à eux car elle a grandi à leur côté. Cette séquence fait écho aux propos d'Abu Hassam (séquence 12) « Je me souviens quand il [le père de Salma] les a plantés. Il avait la main verte. » La mention de ce discours du vieil ami revêt une double fonction. Outre l'identification de l'arbre à l'enfant qu'était Salma, il apporte un démenti à l'idée diffusée par le gouvernement de l'incapacité palestinienne à faire fructifier la terre. Cette position justifie souvent aux yeux d'Israël la confiscation des terres et le caractère civilisateur du peuplement des colonies. La dimension édénique n'est pas absente dans l'évocation des temps de l'insouciance enfantine. Aux yeux de Salma, le verger florissant évoque la Palestine de l'espoir : soixante ans auparavant¹⁷, l'idée d'un soutien

17 Salma a environ quarante-cinq ans. Le flash back dans lequel elle est âgée d'une dizaine d'années situe la plantation avant la guerre de 1947-1948, ou immédiatement après.

du monde arabe et d'un possible état était présente et l'étendue du territoire comportait encore 43% de l'ancien protectorat britannique¹⁸.

L'AGONIE



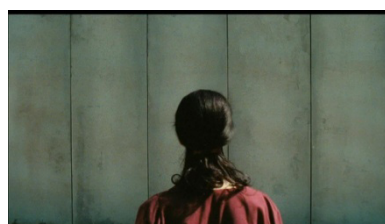
A partir de la clôture et de l'interdiction de pénétrer dans l'espace du verger, la dégradation des arbres accompagne le désespoir de Salma. A l'identique d'une mère privée de la capacité à nourrir ses enfants, elle souffre de les voir s'assécher et n'hésite pas à braver l'interdit pour les arroser clandestinement (séquence 42). En même temps, elle se débat à la fois contre la décision du tribunal israélien et les autorités locales qui lui reprochent ses initiatives. Les instances masculines représentées par les anciens amis de son époux condamnent sa rébellion jugée indigne d'une femme honnête. La résistance est une affaire d'hommes et, à leurs yeux, elle outrepassa sa condition en luttant seule d'autant que, par son attitude, elle met en évidence leur propre soumission.

Ici, Eran Riklis souligne les écarts entre la condition féminine en terre arabe et en Israël. Mira dispose de son temps librement et l'avocat est le premier à remarquer à haute voix que « les femmes israéliennes sont coquettes » (séquence 33) ; Salma vit sous le regard des hommes à commencer par la photo de son défunt mari, omniprésente dans la maison, et en subit les pressions. Cependant, le cinéaste, les enferme toutes deux dans une impasse. L'une est seule face à la menace qui pèse sur son verger, et l'autre, prisonnière de sa condition sociale de femme de ministre. Ainsi, le réalisateur parvient-il à une relative objectivité qui justifie l'attitude de Mira prenant conscience des abus de son pays dans les territoires occupés. Deux de ses réflexions lui vaudront les remontrances de son mari : « Trop de sang et trop de politique »¹⁹ répond-elle aux journalistes venus l'interroger à propos de « l'affaire des citronniers », et, plus tard, elle confie à une amie « Parfois notre pays se croit tout permis. ». Dans ce sens, elle se fait porte-parole du cinéaste qui constate là une vérité fondamentale.

18 En 1947, le 30 novembre, l'Assemblée générale de l'O.N.U. recommande dans la résolution 181 le partage de la Palestine entre un Etat juif sur 56% du territoire et une Etat arabe sur 43%. Malgré l'exil d'une grande partie de la population, les Palestiniens demeuraient convaincus que leur situation n'était que passagère grâce à l'aide des armées arabes. Les accords de Rhodes le 24 février 1949 ont prouvé l'inverse.

19 Séquence 71 et séquence 72. Ces derniers propos seront publiés et feront scandale.

LA DÉSOLATION



Enfin, la dernière séquence (séquence 103) apporte au film une dimension tragique. Elle s'ouvre sur l'intérieur du salon d'Israël Davon dans lequel il est seul. La théâtralisation de la mise en scène concourt au caractère symbolique de cette tragédie intime dans laquelle il n'y a pas de vainqueur.

Elle se compose de plusieurs plans :

1. Plan ensemble : pièce sombre. L'ouverture des volets électriques laisse entrer un peu de lumière
2. Gros plan : Israël de ¾. Un pli amer déforme son visage. Il semble fatigué. En arrière-plan, les volets continuent de s'ouvrir : la luminosité augmente.
3. Plan moyen : Israël (de dos) se lève de son fauteuil. Il tient une cigarette et se dirige vers la baie vitrée vers la gauche.
4. Plan rapproché (profondeur de champ). Derrière la porte-fenêtre : au 1^{er} plan, Israël de dos (noir) ; au 2^{ème} plan, le jardin ; en arrière-plan, le mur de béton.
5. Gros plan (contre-champ) : olivier à gauche ; dans la transparence de la vitre on voit le visage défilant d'Israël. (fig.1)
6. Plan serré (contre-champ) : au 1^{er} plan, Israël de dos face à la baie vitrée ; au 2^{ème} plan, le jardin ; en arrière-plan, le mur.
7. Très gros plan : visage fatigué d'Israël de ¾ (fumée s'échappe de sa bouche). Il regarde vers la gauche.
8. Plan 1/2 ensemble : panoramique horizontal gauche : mur de béton. Ocularisation interne²⁰ :

20 Cf. François Jost, *L'Oeil-caméra*, Presses universitaires de Lyon, 1987, pp. 121 et suiv.

c'est ce que voit Israël.

9. Plan moyen : derrière la baie vitrée. Au 1^{er} plan, Israël avance vers la porte et l'ouvre (identique au plan 4). Il sort, avance sur la terrasse jusqu'au milieu du jardin.
10. Plan serré : Israël de face, visage en plein soleil. Il avance en direction de la caméra.
11. Zoom avant sur le mur qui tient tout l'écran (Gros plan : trois panneaux de béton), panoramique vertical qui longe le mur, puis plongée (plan d'ensemble) : la caméra dévoile le verger ravagé (profondeur de champ). A l'arrière, Salma entre dans le plan, par la droite. Elle traverse le plan de droite à gauche, en oblique. Elle s'arrête. (fig.2)
12. Plan serré (légère plongée) Salma de dos, face au mur. (fig.3)
13. Plan serré (contre-champ) : Salma regarde le mur, hoche la tête et sort du plan vers la droite.
14. Plan ensemble (identique à la fin du plan 11) Selma se dirige vers la droite, s'arrête, et sort du champ par la droite. Le noir envahit progressivement l'image, sans que le verger ne disparaisse tout à fait. La musique reprend et le générique de fin défile sur cette dernière image.

Si l'on doit noter le dévoilement du mur²¹ comme conclusion du film, les procédés cinématographiques mis en oeuvre sont des indices précieux, en particulier dans les déplacements des personnages.

Israël apparaît dans cette séquence comme un homme vaincu, épuisé et pensif. Sa femme vient de le quitter (séquence 102) et de sa fenêtre, il n'a d'autre perspective qu'un mur qui le domine²². Le spectateur ne peut que se souvenir des paroles prononcées lors d'un discours : « Ce qui m'inquiète, c'est la menace iranienne et les attaques du Hezbollah²³. Mais ces arrachages²⁴ sont un scandale. Mon père, soldat et paysan, m'a appris qu'un arbre, c'est comme un être humain : on ne doit pas y toucher. Nos sages l'ont dit : "l'Homme est comme un arbre". » Ces propos sont quasiment similaires au plaidoyer d'Abu Hassam à la Cour Suprême de Jérusalem mais l'espoir est totalement anéanti par le plan 11 qui souligne la vacuité des discours politiques. La personne d'Israël Davon, est accessible à une fraternité et l'exprime en revendiquant

21 Bien qu'Eran Riklis se défende de faire un film sur la situation politique, de nombreux plans répartis dans tout le film montrent le mur de sécurité soit en train d'être construit soit achevé. Les cadrages en perspective soulignent clairement la hauteur et la longueur des panneaux de béton, tout comme ils exposent la disparité entre la pauvreté des espaces palestiniens et l'aisance de ceux habités par les colons.

22 Cet enfermement ne peut qu'évoquer la condition des juifs en Europe et la ghettoïsation dont ils ont été les victimes.

23 Cette remarque permet de situer le film dans une époque tout à fait actuelle.

24 Le ministre fait allusion aux centaines d'oliviers arrachés lors du tracé du mur qui avaient émus la communauté internationale. Dans *Les Citronniers*, une contradiction évidente entre paroles et actions est induite par les plans dans lesquels apparaît l'olivier de bonne taille présent dans le jardin de sa propre villa. Une séquence de *Mur* (Simone Bitton) s'attarde sur ce gâchis écologique et humain condamné par un Israélien kibboutznik.

ses origines, mais le Ministre s'est rendu à la raison d'état et a oublié son éthique. Ce dilemme contribue à nuancer le personnage et écarte l'aspect manichéen de la représentation du conflit.

Le regard qu'il porte sur le mur (ocularisation interne) laisse une ambiguïté quant à l'interprétation de la séquence : le spectateur ne peut déterminer si le dévoilement du verger dévasté appartient au point de vue du narrateur omniscient, ou s'il résulte de la projection de l'imaginaire d'Israël. En revanche, ses mouvements, toujours en direction de la gauche, sont révélateurs et s'opposent à ceux de Salma qui entre et sort du plan par la droite (plans 11 et 13). Si l'on se réfère aux codes interprétatifs, la droite indique la pureté et la vérité, tandis que la gauche est liée aux maléfices. Cette lecture est reprise en psychanalyse, la droite appartenant au conscient, la gauche à l'inconscient. Quelque soit la référence, il est loisible de constater que, la mise en scène prend le parti de la victime et induit la culpabilisation d'Israël Davon. Ainsi le potentiel vainqueur, celui à qui la justice a donné raison, goûte une victoire bien amère et s'est enfermé lui-même. Pour autant, la victime, si elle a retrouvé le libre accès au verger, n'a guère d'espoir de le voir refleurir. La désolation du dernier plan sur lequel la nuit semble tomber, s'accompagne des notes plaintives du violon et de l'oud²⁵ qui annoncent le retour du chant féminin²⁶ durant le générique de fin, mais un chant à capella, un chant de solitude.

Inscrit nommément dans le titre du film, l'arbre accompagne toute la diégèse et prend l'ampleur d'une victime sacrificielle. Pourtant, même mutilé et stérilisé, il demeure solidement planté dans la terre, à l'image de l'amour que lui porte Salma. Les derniers plans, aussi déchirants semblent-ils, laissent percer une lueur d'espoir : quelques feuilles subsistent sur une branche et seront, peut-être, à l'origine d'une renaissance. Cet indéfinissable rejoint les affirmations du réalisateur qui se qualifie de « peptimiste » selon le néologisme forgé par l'écrivain Emile Habibi²⁷.

Eran Riklis, en déclarant qu'il ne voulait pas faire un film politique, s'est penché sur le problème israélo-palestinien avec humanité et en restitue une réalité qui prend parfois les accents d'un conte doux-amer. Son regard sur un fait-divers et son usage de la symbolique de l'arbre prennent une dimension métaphorique qui exprime l'essence même du conflit et nous renvoie aux déchirements ancestraux de la lutte des territoires.

25 Les deux instruments évoquent naturellement les deux peuples : le violon pour Israël et l'oud pour la Palestine. Ainsi est figuré d'une manière allusive le drame de deux communautés.

26 La voix est celle de Mira Awad.

27 Émile Habibi, *Les aventures de Sa'id, le peptimiste* (1974), traduction de Jean-Patrick Guillaume, Gallimard, coll. Du monde entier, 1987.

L'arbre dans le cinéma d'Abbas Kiarostami : entre physique et métaphysique. D'après la trilogie *Au travers des oliviers* (1994), *Le Goût de la cerise* (1997), *Le Vent nous emportera* (1999).

Meriam Azizi

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES IMAGES ET LEURS RELATIONS. UNIVERSITÉ PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE.

L'arbre dans le cinéma d'Abbas Kiarostami : entre physique et métaphysique. D'après la trilogie *Au travers des oliviers* (1994), *Le Goût de la cerise* (1997), *Le Vent nous emportera* (1999).

De tout temps, l'arbre, cet élément de la flore a suscité fascination et curiosité. Sa verticalité, son enracinement au sol et ses branches élevées vers le ciel l'apparentent tellement à l'Homme que le végétal en question en est devenu la métaphore. Source d'inspiration et objet de toute expression et mouvement artistique, l'arbre enregistre une multitude de représentations. On le retrouve en peinture sous sa forme cubiste dans le tableau *L'arbre* de Picasso, en poésie, décrit et sublimé par Théophile Gautier, Jacques Prévert¹, Pierre de Ronsard,...etc.



L'avènement du cinématographe extirpe l'image de l'arbre de sa fixité (pensons au dispositif photographique) pour l'intégrer dans l'image en

¹ Quand la vie est une forêt

Chaque jour est arbre

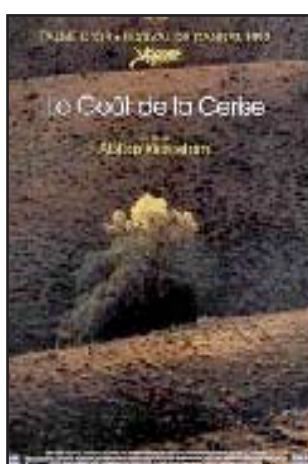
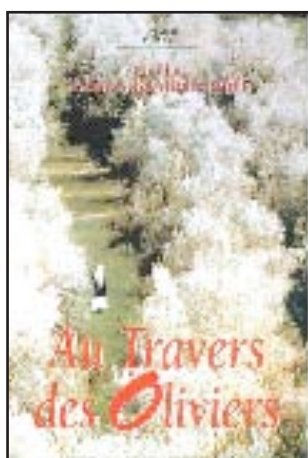
mouvement², caractéristique première du médium cinématographique. C'est à cette sorte de déclinaison de la figure de l'arbre que nous nous en tiendrons en se référant exclusivement à l'œuvre d'Abbas Kiarostami³, cinéaste iranien consacré en France, figure de proue de la nouvelle vague du cinéma iranien. Si nous avons jeté notre dévolu sur cet artiste, c'est que son univers filmique repose essentiellement et ouvertement sur un motif constant : le paysage avec tout ce que le mot évoque comme composantes naturelles.

L'arbre occupait déjà une place prépondérante dans l'imaginaire kiarostamien dont il fait l'axe majeur de ses photographies⁴. Par ailleurs, le choix de la trilogie sous-tend l'idée que l'arbre est un dispositif d'aide à la pensée. En effet, et ce qui fait la singularité des trois films, c'est la dialectique du réel et du conceptuel. Par conséquent, la représentation de la nature en général et de l'arbre en particulier est double. Mais avant de rentrer dans l'étude des différentes valeurs représentatives du signe arbre à travers cette dialectique, encore faut-il signaler sa présence centrale dans les affiches des films. Il est évident, que mise à part l'aspect graphique de l'affiche, celle-ci tient son importance à sa fonction sémiologique. Vecteur du message condensé du film, elle annonce sa couleur, son ton et augure même de son contenu diégétique.

² Voir à ce sujet le précieux ouvrage en 2 tomes de Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Collection : Critique, 1983. Et *L'image-temps*, Editions de Minuit, Collection : Critique, 1985.

³ L'histoire du cinéma a certes témoigné d'une présence foisonnante de l'arbre tel que dans le film d'Eric Rohmer, *L'arbre, le maire et la médiathèque* (1993) mais il est impossible présentement d'en faire une étude exhaustive.

⁴ nous pensons à l'exposition *Trees in snow*. voir ce lien : <http://www.iranheritage.org/kiarostamixhibition/gallery.htm>



Depuis *Où est la maison de mon ami ?* (1990), l'arbre, ici dépouillé de ses feuilles, apparaît en amorce avec une disposition abstraite. Il est tantôt accompagné du personnage principal, tantôt trônant seul au centre du photogramme choisi comme l'affiche du *Le Goût de la Cerise*. Cette exclusivité qui contribue à sa personification déborde l'espace graphique et s'affirme comme motif récurrent dans l'espace filmique. Cette particularité forme l'empreinte du réalisateur. La nature, le paysage, l'arbre isolé sont autant de signes fortement attachés à la dialectique du réel et du conceptuel dont

se distingue l'univers kiarostamien. L'image étant un ensemble de signes dont l'association forme la pensée du « monstreteur⁵»,

dans chacun des trois films choisis, l'arbre, synonyme de décor naturel et d'homogénéité paysagère, ramène à la fois à une réalité presque relevant du documentaire et à un cinéma contemplatif.

PUISSANCE DOCUMENTAIRE DE L'IMAGE DE L'ARBRE

Ce titre implique une étude de l'arbre dans sa perception primaire. Nous signifions par là que cette composante de l'image filmique est tout d'abord investie par une valeur déictique. Cependant, sous cet angle, nous remarquons que dans les trois films en question, l'arbre possède une double référence. Il est, d'une part, reproduction esthétique de son référent réel dont Mojdeh Famili⁶ considère l'apparition dans le cinéma iranien comme une sorte de représentation moderne qui passe du cadre de la miniature persane à un support actuel : le cinématographe. Par cette réflexion, l'auteur prouve que cet élément de la nature a résisté dans sa dimension artistique, au temps. D'autre part, il transporte le spectateur et inscrit le récit filmique dans un espace géographique bien déterminé : celui de la campagne. Uniquement par son titre, *Aux travers des oliviers* place d'emblée l'histoire dans la nature. L'ouverture du film sur une vaste oliveraie vient à la suite corroborer la non-gratuité du choix du cadre spatial. Sommairement, une équipe de cinéma s'installe parmi les oliviers dans un village du nord de l'Iran qui vient d'être dévasté par un tremblement de terre. Cinq ans plus tard, nous retrouvons dans *Le vent nous emportera* le même incipit (ouverture sur un décor naturel) précédé d'un déplacement elliptique du milieu urbain au milieu rural puisqu'un groupe de journalistes se rend dans le petit village de Siah Darih au Kurdistan pour établir une enquête. Dans *Le goût de la cerise*, c'est autour d'une colline sur un chemin sinueux qu'un homme d'une cinquantaine d'années, désespéré, cherche quelqu'un qui aurait besoin d'argent pour l'aider à mettre un terme à sa vie. Au sommet de cette colline, le regard est pris par un arbre isolé qui fait fonction de marquage spatial. On est bien en dehors du centre de Téhéran.

Pour qualifier les films de A.K, le critique et historien de l'art Youssef Ishaghpour a intitulé son ouvrage destiné à l'étude de l'œuvre du cinéaste Kiarostami, le réel face et pile⁷ s'inspirant par là de l'expression pile ou face. Nous pouvons déduire du titre qu'il correspond à une métaphore de l'esthétique et poétique du langage cinématographique kiarostamien. Jusqu'ici nous avons, donc, évoqué l'aspect « face » du motif arbre. Voir le côté

5 Notion appartenant à la narratologie filmique citée par André Gaudreault dans *Du littéraire au filmique*, Armand Colin, Paris, 1999.

6 Mojdeh Famili, « Le jardin du paradis dans la miniature persane et l'arbre dans le cinéma de Kiarostami » in *L'arbre dans le paysage*, sous la direction de Jean Moullet, Art, 2002, pp.152-157.

7 Youssef Ishaghpour, Kiarostami, *Le réel face et pile*, Paris, Circe, 2007.

pile de cet objet du monde équivaut à le considérer au-delà du simple signifiant arbre autrement dit, dans sa dimension transcendantale⁸ qui sera le sujet de ce qui suit.

SIGNIFICATIONS ET PUISSANCE ÉVOCATRICE DE L'IMAGE DE L'ARBRE

A ce stade de notre étude, nous dépassons le champ dénotatif pour aborder la connotation. Ce sont les techniques cinématographiques employées qui subliment l'arbre comme figure iconographique. Souvent, l'apparition de cet élément clé du film coïncide avec des plans prolongés d'ensemble à l'intérieur desquels la caméra exécute un panoramique horizontal très étiré dans le temps avec généralement une ambiance sonore affichant un silence presque religieux. L'absence d'oralité devient une contre-puissance de l'image silencieuse. A.K y voit une sorte « d'affirmation de la vie et de rien d'autre ». Cette affirmation est systématiquement illustrée par un arbre isolé, au sommet d'une colline, près d'un cimetière.

DU REPÈRE DANS L'ATTENTE AU MYSTICISME UNIVERSEL

L'image de l'arbre est l'attribut d'une thématique commune aux films kiarostamiens : l'attente. Conformément au schéma du déroulement du récit filmique, cette thématique se situe en deuxième lieu, plus précisément après un long trajet qu'emprunte le personnage en voiture. De l'intérieur ou de l'extérieur de l'engin, s'étendent au milieu d'un paysage naturel des chemins en zigzag et des sentiers tortueux. Rien n'est anodin. La route en dédale, couronnée d'un arbre qui marque la fin du périple, est une représentation figurale de l'univers mental du personnage où le végétal, ancré au sol, représente un repère en l'absence de repères. La non-linéarité de la route symbolise tous ses questionnements et ses interrogations existentiels (d'où on vient ? Où est-ce qu'on va ?). Dans *Au travers des oliviers*, Hossein est voué à attendre la réponse de Farkhondé, la fille du voisinage dont il est amoureux. En cachette, il s'éloigne de l'équipe du film où il a eu un petit rôle à l'instar de sa bien-aimée pour s'engouffrer dans une forêt d'arbres. C'est au milieu des arbres qu'il attend inlassablement celle qui ne consent pas lui donner un signe d'approbation. Tout le film prend la forme de cette attente qui finit par un plan d'ensemble où encore une fois Hossein sillonne une allée parmi les oliviers sur la trace des pas de Farkhondé. De loin on le voit revenir en s'approchant de plus en plus de la caméra sans qu'aucune réponse ne soit divulguée.

⁸ Une dimension « liée à l'imagination productrice, comme condition suprême de la synthèse de reconnaissance dans le concept et de l'unité synthétique originaire de l'aperception ». cette définition est citée par Mai Lequan in *Métaphysique et philosophie transcendantale* selon Kant, Paris, L'Harmattan, 2005.



L'étirement du plan dans le temps éprouve la matière filmique dans son rapport au réel et crée le sentiment de l'attente qui dans *Le vent nous emportera* se double d'absurdité. En effet, Behzad, personnage principal est venu filmer une femme malade dans un village au nord de l'Iran. La mauvaise réception des appels de son employeur l'oblige à chaque fois à monter au sommet d'une colline qui tient lieu de cimetière. La même action est réitérée à plusieurs reprises au milieu des arbres. Nous ne pouvons ne peut y voir une référence au mythe de Sisyphe.



personnage qui rentre en hors-champ pour s'attarder sur un arbre isolé, se transforme en moments épiphaniques discrets où la présence du sacré souffle sur le monde. L'étendue du temps et de l'espace montrée avec un très lent mouvement de caméra amène à un détachement du

temps de l'histoire et à l'émergence d'un temps universel. Ainsi filmé, l'arbre, lien cosmique entre la terre et le ciel, axe du monde et source de mythe et de légende, fait naître une dimension mystique voire spirituelle si l'on pense à la culture du soufisme par laquelle le réalisateur est imprégné. Autant dire que la manière de filmer nous met dans « l'attente de la venue de quelque divinité⁹. » C'est dans ce sens que décrivant le pouvoir du cinéma chez A.K, Emilie Neuve-Eglise écrit : « Les films de Kiarostami nous font de nouveau percevoir la présence du sacré¹⁰ » certes grâce à la prédilection de mouvements glissants de caméra et un champ visuel très élargi dans l'espace mais aussi et surtout en accentuant la présence d'un élément de vie qui sollicite le désir « de ne faire qu'un avec la nature¹¹ » Aussi, « la nature elle-même ne dit rien » comme l'exprime souvent Jacques Aumont¹². Le tout est dans la manière de la mettre en scène. Aussi faut-il rappeler que c'est moins une reproduction fidèle de la réalité qui est visée, que l'expression, par les moyens spécifiques du cinéma, d'une essence de cette réalité. Le simple fait d'adopter une manière de filmer l'arbre, le végétal enclenche un moment contemplatif. L'arbre kiarostamien est universel. Cette idée fait l'unanimité des critiques. Kiarostami est vraisemblablement LE réalisateur qui en a fait la clé d'accès à l'ineffable. Comme le note si bien Philippe Roger « là où certains exaltent le travail phénoménologique sur la matière et les éléments fondamentaux, d'autres constituent le monde matériel de ses films comme la projection d'un monde spirituel¹³ ». L'arbre perd progressivement sa forme matérielle et s'arrache au monde sensible pour incarner une forme pensante et une abstraction avec le silence qui l'entoure. Paradoxalement, ce processus d'abstraction l'humanise. L'arbre chez kiarostami est un personnage à part entière ; non pas dans l'histoire du film mais dans ces moments qui détournent le spectateur de l'intrigue et l'invitent à la divagation philosophique. Le silence qui accompagne la prise filmique rend alors la séquence un véritable appel à la réflexion où le spectateur peut, devant les images, penser à sa propre vie et à sa place dans le monde. Car l'arbre nous regarde au même temps que nous le contemplons. Son mutisme et sa fixité nous semblent gros de prophéties car quand on ne dit rien c'est comme si on disait une multitude de choses. Le pouvoir passe au spectateur. L'image ne prend pas en charge le spectateur. C'est une image d'une neutralité qui frôle la froideur. Il n'existe aucun indice, ni signe en dehors de l'arbre, de la terre et du ciel susceptible d'orienter l'esprit du spectateur vers un objectif préétabli. Au sujet de cette neutralité, Michel Ribon écrit que « Le minimalisme de Kiarostami, sa volonté de dépouillement équivalent à une sorte de réduction phénoménologique, à une

mise entre parenthèses de tout présumé, de toute préconception, de toute intention de soumettre le monde à un sens posé à priori¹⁴. »

A.K est à la fois un réalisateur « qui fait du cinéma et en même temps qui est en dehors du cinéma »¹⁵ Conjugué à cette donne, l'image de l'arbre repose sur la dichotomie du matériel et du spirituel. L'acte de montrer le végétal via le dispositif cinématographique le métamorphose en une œuvre d'art. Le style propre au cinéaste la rend davantage l'incarnation de la spiritualité dans la chair du sensible qui apparaît le plus sûr médiateur de la synthèse accordée du temps et de l'éternité.

9 Youssef Yshapour, *Le réel face et pile*, Ed. Farrao, Tours, 2001.

10 Emilie Neuve-Eglise, *Le cinéma, La croyance, le sacré* à l'Université des Arts de Téhéran, entretien réalisé en mars 2007 lors du colloque.

11 Michel Ribon, *Esthétique de l'effacement*, Paris, l'Harmattan, 2005, p.258.

12 Jacques Aumont est professeur des universités et auteur de plusieurs ouvrages sur la théorie du cinéma. Il enseigne à Paris3 l'analyse filmique.

13 Philippe Ragel (dir), *Abbas kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel*, Yellow now, 2008.

14 Michel Ribon, *Esthétique de l'effacement*, Paris, l'Harmattan, 2005, p.260.

15 Jean Luc Nancy, *L'évidence du film : Abbas Kiarostami*, KLINCKSIECK, 2007.

L'image du saule pleureur dans la culture cinématographique américaine : l'exemple du personnage de Grand-mother Willow dans Pocahontas (Gabriel & Goldberg, 1995)

DUREY Virginie

UNIVERSITÉ D'ANGERS & UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Tant la littérature populaire que le cinéma véhiculent l'idée d'un parallélisme entre les autochtones et la nature. Par exemple, le corps de la femme amérindienne sert souvent de métaphore au territoire vierge américain : le viol est alors perçu comme une justification de la conquête de l'Ouest, où la nature, à la fois belle et sauvage, est un obstacle enjôleur. Chez l'Amérindienne, la beauté pure transparait sous les traits d'une « princesse », tandis que l'aspect sauvage est exploré grâce à la « reine », figure emblématique et dangereuse. Dans le cinéma Hollywoodien, ces femmes fatales sont souvent représentées par des métisses évoluant dans un climat aride – principalement les Grandes Plaines. Cette vision de la propriété qu'ont les hommes sur le corps des femmes autochtones s'avère ancrée au point que ces dernières, même à aujourd'hui, représentent l'ethnie la plus violée aux États-Unis.

Plus récemment, dans les films, le prétexte écologique réunit les Amérindiens et leur contexte, la nature. Certes, cette idée existait déjà auparavant, notamment à partir des années 1970, où les notions d'écologie et de rédemption apparaissent. Ce renouveau des années 1990 puise ses origines dans des valeurs similaires, auxquelles s'ajoutent une poésie surpassant le cynisme et la désillusion dont sont empreints les films tournés à l'époque de la Guerre du Vietnam. Parmi eux, Pocahontas (Gabriel & Goldberg, 1995), un long-métrage animé, propose une histoire revisitée de la rencontre entre la jeune héroïne Algonquienne et John Smith. Dans une nature verdoyante peu fidèle aux paysages réels qui ne présentent pas autant de collines, Grandmother Willow fait figure de personnage

secondaire qui conseille la princesse Pocahontas. La mère de cette dernière étant décédée, c'est la grand-mère qui par conséquent incarne toutes les valeurs qui guident la jeune femme. Grandmother Willow l'accompagne dans sa quête, la conseille, et encourage avec amusement le couple qu'elle forme avec John Smith. À la fois sage et légère, cet être spirituel, à la fois femme âgée et Nature, symbolise avec force un aspect maternel totalement absent par ailleurs dans le film.

Le caractère majestueux et protecteur du Saule pleureur lui prodigue une force - de par ses racines tentaculaires et son feuillage surplombant - et une fragilité gracieuse. Il est le symbole de la lune (dans la mythologie grecque), de la femme, de l'immortalité et de l'éternité (principalement en Asie) et de l'eau. Ces thèmes sont appropriés au personnage de Grand-mother Willow, qui incarne les symboliques liées au saule. Il suscite aussi un sentiment romantique et nostalgique, exploité dans le film, mais également en poésie, notamment dans « The Willow », écrit par Benjamin Alire Saenz, dont les premières lignes rejoignent l'image incarnée par Grandmother Willow :

Las Cruces, New Mexico

Spring 1964

I loved a tree in my boyhood, a tree

In my grandfather's garden, a weeping

Willow whose ancient limbs longed

Upwards, then arched downwards, perfect

Bows which reached so low, so low

the leaves brushed the grass as if to
Sweep it clean. I played alone among
The arches of leaves, pulling the green
Limbs around myself as if they were the
great arms of God. They held me tight.

I was so loved in that embrace of leaves. (...)¹

Dans les deux cas, le saule renvoie à la génération des grands-parents. Si les racines représentent cet ancrage au passé et à la terre, ses longues branches célestes sont un lien au ciel,² bien que celui-ci demeure dissimulé, car si le feuillage réfère au spirituel, il marque également une rupture avec l'élément aérien, dynamique, pour recouvrir les deux éléments, plus paisibles, la terre et l'eau, associés à une certaine féminité et une bienveillance. Leur animation est lente, mais ils restent emplis de vie. Une vie et une sagesse que les studios Disney ont surexploitées afin de répondre à un mouvement mésologique de plus en plus présent dans le cinéma des années 1990.

Notons que l'eau devient un élément prépondérant dans le film (avec par exemple l'entrée en scène de Pocahontas entonnant "Just Around the Riverbend"). Lors de l'élaboration du film, son personnage devait être « Old Man River », l'Esprit de la Rivière, conté par Gregory Peck. C'est l'acteur lui-même qui exprime son désir de voir une femme tenir cette fonction. Effectivement, Powhatan obtient déjà un rôle prépondérant en tant que père de Pocahontas et chef de sa tribu éponyme. Soulignons que sans Grandmother Willow, le film aurait été dépourvu de maternalisme, choix d'autant plus fâcheux que la société algonquienne est matriarcale. Ainsi, la grand-mère saule se tient à proximité d'un lac, et semble y puiser sa renaissance. D'ailleurs, elle utilise l'eau pour guider John Smith :

"Now then, there's something I want to show you. Look." [elle touche le lac, dessinant alors quelques halos]. Pocahontas: "The ripples." John Smith: "What about them?" Grandmother Willow: "So small at first, then look how they grow. But someone has to start them." John Smith: "They're not gonna listen to us." Grandmother Willow: "Young man, sometimes the right path is not the easiest one. Don't you see? Only when the fighting stops, can you be together." [Pocahontas sourit] John Smith: Alright, let's go talk to your father." [Pocahontas and John se prennent dans les bras]

Nous remarquons également l'ubiquité de deux couleurs primaires, bleue et verte, qui renforcent la froideur déjà instaurée par les traits anguleux d'un graphisme rappelant ceux employés pour mettre en valeur le style gothique du long-métrage de *Sleeping Beauty* (Disney, 1959). Néanmoins, le visage de la grand-mère apparaît plus arrondi, donc plus enclin à rappeler une douceur

féminine et maternelle peu présente dans le reste du film. Ces deux tons rappellent à la fois le ciel, l'eau et la terre, et nous les étudierons plus en détail dans l'article.

Grand-mother Willow ayant une relation de réciprocité entre ces éléments, elle instaure un cycle de la vie, allant des racines puisant leur force dans la terre, elle-même alimentée grâce au lac, pour s'élever. Le thème de la fertilité est donc mis en valeur grâce à la présence cette grand-mère spirituelle qui s'adresse à sa petite fille. Pocahontas est déjà associée à ce thème au travers le poème *Our Mother Pocahontas* de Vachel Lindsay (1879 - 1931).³ Le poème la présente comme une épouse et une mère idéale. Pocahontas "ha[d] been made a symbol of the United States, a fertile Mother Earth." Il est également dit que "her fertility godlike proportions: where she had been sitting one year before "corn sprouted where her right palm had rested, beans where her left hand pressed the ground, and tobacco where her divine ass had touched the earth."⁴ Ajoutons que les studios Disney offrent au personnage des proportions physique où ses hanches larges renforcent son apparente fertilité (elle n'aura qu'un fils avec John Rolfe). C'est d'ailleurs sans doute à cause cette rupture avec la nature et ses racines

3 «Pocahontas' body, lovely as a poplar, sweet as a red haw in November or a pawpaw in May — did she wonder? does she remember — in the dust — in the cool tombs?» I Powhatan was conqueror, / Powhatan was emperor. / He was akin to wolf and bee, / Brother of the hickory tree. / Son of the red lightning stroke / And the lightning-shivered oak. / His panther-grace bloomed in the maid / Who laughed among the winds and played / In excellence of savage pride, / Wooing the forest, open-eyed, / In the springtime, / In Virginia, Our Mother, Pocahontas. / Her skin was rosy copper-red. / And high she held her beauteous head. / Her step was like a rustling leaf: / Her heart a nest, untouched of grief. / She dreamed of sons like Powhatan, / And through her blood the lightning ran. / Love-cries with the birds she sung, / Birdlike / In the grape-vine swung. / The Forest, arching low and wide / Gloried in its Indian bride. / Rolfe, that dim adventurer / Had not come a courtier. / John Rolfe is not our ancestor. / We rise from out the soul of her / Held in native wonderland, / While the sun's rays kissed her hand, / In the springtime, / In Virginia, / Our Mother, Pocahontas. II She heard the forest talking, / Across the sea came walking, / And traced the paths of Daniel Boone, / Then westward chased the painted moon. / She passed with wild young feet / On to Kansas wheat, / On to the miners' west, / The echoing cañons' guest, / Then the Pacific sand, / Waking, / Thrilling, / The midnight land.... / On Adams street and Jefferson — / Flames coming up from the ground! / On Jackson street and Washington — / Flames coming up from the ground! / And why, until the dawning sun / Are flames coming up from the ground? / Because, through drowsy Springfield sped / This red-skin queen, with feathered head, / With winds and stars, that pay her court / And leaping beasts, that make her sport; / Because, gray Europe's rags august / She tramples in the dust; / Because we are her fields of corn; / Because our fires are all reborn / From her bosom's / deathless embers, / Flaming / As she remembers / The springtime / And Virginia, / Our Mother, Pocahontas. III We here renounce our Saxon blood. / Tomorrow's hopes, an April flood / Come roaring in. / The newest race / Is born of her resilient grace. / We here renounce our Teuton pride: / Our Norse and Slavic boasts have died: / Italian dreams are swept away, / And Celtic feuds are lost today.... / She sings of lilacs, maples, wheat, / Her own soil sings beneath her feet, / Of springtime / And Virginia, / Our Mother, Pocahontas.

4 Fielder, Leslie A. *The Return of the Vanishing American* (London: Paladin, 1972) p 86. In Sundquist, p 51

1 Larrissy, Edward. *Romanticism and Postmodernism*, Cambridge University Press, 1999, p.198 & 199

2 D'ailleurs, la Grand-mère demande à la jeune fille « **What do you see ?** », qui répond « **Clouds... strange clouds** »

en Virginie, lorsqu'elle est emmenée à Londres pour y être présentée au roi, que Pocahontas décède vers 21 ans, d'une maladie indéterminée (pneumonie ou tuberculose) causée entre autres par le rythme de vie anglais et la pollution citadine.

Ainsi, ce personnage divin qu'est Grand-mother Willow intervient dans un film marqué de stéréotypes. Elle incarne les éléments vus précédemment, ainsi que la sagesse. L'arbre est ici un ancrage affectif, qui guide la jeunesse (« Listen with your heart / You will understand »). Sa parure ornementale, son feuillage, agit en guise de protection et en fait la confidente de Pocahontas dans le long-métrage animé. Celui-ci s'inscrit dans un courant écologique fort, particulièrement lors de la chanson « Colors of the Wind » :

(...)

You think you own whatever land you land on
The Earth is just a dead thing you can claim
But I know every rock and tree and creature
Has a life, has a spirit, has a name

(...)

The rainstorm and the river are my brothers
The heron and the otter are my friends
And we are all connected to each other
In a circle, in a hoop that never ends

(...)

How high will the sycamore grow?
If you cut it down, then you'll never know
And you'll never hear the wolf cry to the blue corn moon
La grand-mère saule s'avère donc un personnage à part entière, à la fois malicieuse et sage, symbole d'une vie éternelle et protectrice. L'étude se consacrera donc aux diverses représentations du saule, mais également aux liens entre Grand-mother Willow et Pocahontas, ainsi que le rôle de la nature pour les Autochtones, mais vu par les blancs. C'est ainsi au travers d'un prisme américain que nous abordons le thème du Saule dans le film Pocahontas.

L'arbre, outil et matériau au service d'un art engagé

Catherine VOISON

UNIVERSITÉ PARIS 1-PANTHÉON-SORBONNE

« Qu'est-ce qu'un arbre ? Un être vivant ? Un matériau ? Une forme humaine à valeur végétale ? Un réservoir moléculaire ? L'élément d'un répertoire de formes ? Un être unique ? L'un parmi ceux de la forêt ? Pilier repère, symbole de la sagesse et de la pérennité... symbole de la nature tout entière ? ¹ ». Les interrogations auxquelles se livre la sociologue Monique Sicard, soulignent la complexité à définir l'arbre. Pour satisfaire à la précision du verbe, il est préférable de le définir comme une combinaison de critères multiples et variés (formes, longévité, densité, unité architecturale, répétition...)

Envisagé dans sa croissance et sa matérialité, l'arbre souvent perçu comme un symbole de la nature tout entière, dont la forme est à la fois déterminée et déterminante, est l'objet de diverses mises en scène de la part des artistes.

1. L'ARBRE : OUTIL DE PROPAGANDE ÉCOLOGISTE

La mise en scène de l'arbre par certains artistes pose la question de notre survie dans une nature perdue, qui serait à réinventer en reniant les acquis scientifiques. La nature représentée symboliquement par l'arbre, est perçue comme un écosystème fragile qui nous rappelle les limites de notre maîtrise et de notre prise de possession de la nature.

Nils Udo réalise plusieurs travaux avec des arbres morts. En 1988, dans l'espace urbain, il expose des arbres provenant de la forêt de Fontainebleau crucifiés, la tête en bas. Cette crucifixion symbolique, témoin d'une faute commise par l'homme sur l'arbre, correspond à un acte de dénonciation écologiste de la part de l'artiste. Il constate que « la relance économique après la guerre s'est faite en grande partie au prix d'une fabuleuse destruction de nos bases vitales les plus élémentaires. » Il considère aussi que « la mort et la destruction de la nature sont définitives et irréversibles² ».

1 Œuvres d'arbres, Musée des Beaux-Arts de Pau, sous la direction de Thérèse Vian-Montavani, Pau, 2001, p. 83.

2 N. Udo, Des sculptures dans et avec la nature, Photographies

Les actions de Joseph Beuys qui fut tenté pendant un temps par l'action politique directe³, sont également destinées à sensibiliser le public aux questions de l'environnement. Son intervention à la Documenta de Kassel en 1982 prend la forme d'une véritable campagne écologique.

Il fit planter durant quatre années 7000 chênes dans la zone urbaine de Kassel, par des souscripteurs qui prenaient en charge la mise en place et l'entretien de chaque arbre en échange d'un certificat dispensé par la FUI (Université Internationale Libre fondée par l'artiste.) L'arbre devait être accompagné d'une stèle de basalte chargée de protéger la jeune plante durant sa croissance. Les stèles étant entreposées devant le bâtiment du Museum Fridericianum de Kassel jusqu'à l'accomplissement du projet.

Cette œuvre matérialise assez clairement le projet de l'artiste de faire de son œuvre une « sculpture sociale » Cette action commencée par Joseph Beuys et perpétrée par d'autres visait à améliorer l'environnement urbain. Fondée sur l'idée que l'art peut changer le monde, cette démarche sociale visant à construire un monde meilleur, repose sur des perspectives utopistes. Toutefois, « l'effort de conviction que représentait cette plantation considérable a sans doute constitué un tournant activiste dans l'attitude des artistes face au devenir de la vie sur terre⁴ ».

Frans Krajcberg, artiste brésilien dont les interventions visent à suspendre les actions de déforestation en Amazonie, fait également de son art un engagement politique. Ses œuvres formées de fragments d'arbres calcinés ramassés sur les « queimadas » (brûlis qui

N°8, septembre 1985, extraits.

3 « Il représente sans succès les verts aux élections pour le parlement européen. Mais assez vite, il lui paraît difficile de se plier aux conventions du monde politique et sa pensée déconcertera maintes fois les militants qui ne savaient que faire d'un homme qui considérait le parti comme une sculpture... » C. GARRAUD, L'idée de nature dans l'art contemporain, Flammarion, Paris, 1994, p. 107.

4 J. Leenhardt, cat. expo., Œuvres d'arbres, Musée des Beaux-arts de Pau, Materia prima, octobre 2001, p. 97.

détruisent la forêt amazonienne), rehaussées de charbon végétal et de pierre dénoncent la violence criminelle du feu sur la nature et sur la vie.

En 1978, l'artiste polonais naturalisé brésilien, rédige avec Pierre Restany un manifeste (Manifeste du Naturalisme intégral) dans lequel il dénonce les destructions de la forêt amazonienne⁵ et en appelle à la responsabilité de l'art pour faire cesser le massacre.

Ce naturalisme intégral doit jouer « un rôle purificateur et cathartique sur une imagination au service de la sensibilité... Il s'agit de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution du cerveau, beaucoup plus que celle de l'air et de l'eau... »⁶

Les conséquences mortifères de l'instrumentalisation sauvage de la forêt amazonienne ont été récemment mises en scène par Gloria Friedmann, dans une installation intitulée sous forme de boutade amère envers les combats écologistes : Green Piece. Ce travail condense en un même espace l'idée d'une nature perdue (les arbres morts) et la transformation de cette nostalgie langoureuse en une « bonne conscience verte » par l'intermédiaire d'un téléviseur posé sur le tas de branches mortes dont l'écran est vert. Cette machine médiatique déverse l'image lénifiante d'une nature toujours verte. La carte d'Amazonie posée à même le sol dessine les enjeux politiques et humains de l'irréversible dénaturation de la planète.

Il semble que les menaces qui pèsent sur la nature, sa négation, soient davantage dénoncées et mises en scène par les artistes dans des milieux urbains. L'œuvre qui intègre l'arbre au cœur des villes nous rappelle la disparition de la nature et symbolise la présence du manque. Cette « pratique écologiste » de l'art s'apparenterait davantage à un mythe urbain. Ce mythe est d'ailleurs défini sans complaisance par Alain Roger comme une pathologie, celle qu'il nomme la verdolâtrie⁷. Cependant, les actions des artistes en faveur d'une politique écologiste sont liées à des phénomènes sociaux et historiques bien réels qui prennent aujourd'hui une ampleur considérable (le sommet de Copenhague en est un exemple patent). La nature est à interpréter comme un écosystème fragile au service de l'homme que l'art s'engage à défendre.

Certains artistes comme Frans Krajcberg ou Joseph Beuys font de leur art un véritable engagement politique en faveur des causes écologistes. Ils perçoivent la nature comme un écosystème fragile auquel nous devons notre existence et sa disparition programmée nous renvoie à notre finitude.

Les œuvres qui mettent en scène l'idée d'une nature

5 « La société est une machine commerciale et la pensée de l'art y a sombré. Où est l'artiste dans ces problèmes ? Comment faire crier une sculpture comme une voix ? » Extrait de la chronologie de l'œuvre de Frans Krajcberg, M. O. Briot, Nova Viçosa, sept. 1990.

6 Extrait du Manifeste du Naturalisme Intégral, Natura Integrale N°3, Milan, 1979.

7 A. Roger, Court traité du paysage, Gallimard, Paris, 1997, pages 134 à 136.

« usée », surconsommée, dé-naturée par nos sociétés modernes, fonctionnent comme un cri d'alarme, un SOS. Elles tentent de nous faire prendre conscience de l'irréversible disparition de la nature, en dénonçant l'emprise « sauvage » de l'homme sur celle-ci, son arraisonement et les conséquences mortifères qu'elle engendre.

Ce courant activiste contre la société technicienne est aujourd'hui moins présent sur la scène artistique. Toutefois ce regain pour l'idée de nature assimilée à une démarche d'ordre écologiste demeure encore légitime aujourd'hui. « Au moment où la science se rend maîtresse de la vie, se dressent légitimement ceux qui entendent soustraire la nature aux déviations... on l'appelle comme une digue protectrice, destinée à retarder ou à empêcher le débordement techniciste⁸ ».

2. UN MATÉRIAU VIVANT AU SERVICE D'UNE ŒUVRE EN ÉVOLUTION.

L'arbre disait Paul Valéry est « l'expression visible de l'écoulement du temps⁹ ». Ce fragment de nature longtemps annexé à l'art des jardins pour ses propriétés biologiques de croissance devient le matériau organique qui incarne le cycle végétal et l'idée de durée dans les œuvres de David Nash, de Nils Udo ou de Giuseppe Penone.

Cet objet végétal est au centre des activités de David Nash. Il devient symbole d'énergie naturelle qui cristallise la réflexion de l'artiste sur la nature qu'il définit ainsi : « Avant d'être cette force qui nous entoure, que l'on sent, que l'on voit, la nature, est une activité. Pas un nom, un verbe¹⁰ ».

La démarche de cet artiste, pour qui le bois fut toujours un matériau de prédilection pour ses œuvres en atelier, est proche de l'art topiaire et de l'horticulture. Ses interventions dans la nature intitulées *Planting Pieces* lui permettent d'utiliser l'arbre comme matériau vivant dont il maîtrise la croissance. En 1977, l'artiste plante une vingtaine de frênes qui doivent constituer trente ans plus tard un Ash Dome. Quelques années plus tard, il contrôle et oriente en une direction définie, la croissance de deux rangées de jeunes chênes.

En 1975, Nils Udo réalise une plantation circulaire de bouleaux dans une prairie près de Chiemgau en Haute Bavière. Par des séries de photographies de sa plantation à différentes saisons de l'année, l'artiste se fait le témoin du caractère cyclique de l'évolution de son installation végétale in situ. Sous l'influence des saisons, l'œuvre incarne la mort et la régénération de l'arbre. Il devient une sculpture vivante, œuvre de la nature elle-même.

Objet d'intervention minimale, l'arbre, objet naturel vivant, participe d'une œuvre en perpétuelle évolution.

8 F. Dagognet, *Considérations sur l'idée de nature*, deuxième édition, Vrin, Paris, 2000, p. 16.

9 P. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, La Pléiade, tome 1, Paris, 1987, p. 210.

10 D. Nash, Entretien avec Alan McPherson, Artscribe, juin 1978.

La nature prolonge à son rythme le processus artistique limitant ainsi l'emprise que l'homme peut avoir sur elle.

La démarche artistique de ces deux artistes atteste de la nécessité de connaître les limites que la nature nous impose lorsqu'elle est maîtrisée par l'homme.

Les arbres sculptés¹¹ dans une poutre ou dans un tronc par Giuseppe Penone incarnent également symbolique de la régénérescence végétale.

En sculptant un tronc l'artiste donne à voir les lois de la croissance végétale. Il fait surgir d'une longue poutre de bois la forme exacte du tronc et des branches d'un arbre à un moment précis de sa croissance. Giuseppe Penone met à nu la structure originelle de ce matériau ligneux, son histoire intime¹². Dans cette sculpture, l'arbre est rendu à sa forme et à sa force ascensionnelle emprisonnée dans la poutre. Giuseppe Penone creuse en artisan la mémoire de l'arbre et nous donne à voir son âge.

Le désir de faire apparaître les transformations des matériaux naturels est significatif de l'Arte Povera, dont Giuseppe Penone faisait partie. Cette volonté de rendre un souffle de vie au matériau était un des enjeux de ce mouvement artistique. Germano Celant considérait que « l'art traditionnel bloquait la respiration du matériau¹³ ».

Le chêne, symbole de régénérescence et de longévité est l'arbre que choisit de planter en 7000 endroits Joseph Beuys, lors de la documenta de Kassel en 1982. Chaque arbre planté témoigne du souci de l'artiste de donner à son projet une dimension vivante sous la forme d'une installation en constante évolution. Une colonne de basalte dressée comme un tuteur à côté de chaque arbre sert de témoin oculaire de la croissance de la pousse. Beuys qui, dans un esprit de sacralisation, nomme « monument » ce binôme organique souhaite unir deux processus naturels, la cristallisation minérale (l'inertie de la pierre) et la croissance végétale (évolution de l'arbre). L'arbre se meut lentement aux côtés de la forme figée de la pierre au repos. La colonne, mémoire de l'activité volcanique de la terre, fait office de stèle à côté de cette sculpture naturelle et vivante qu'est l'arbre.

Au travers de ces quelques exemples, le processus de croissance de l'arbre devient l'expérience d'un art organique. L'arbre manifesté derrière la poutre par Giuseppe Penone, planté par David Nash, Nils Udo ou Joseph Beuys, révèle la mise en question de l'instrumentalisation du vivant par l'art.

Aujourd'hui, Outre-atlantique, cette réalité vivante de la nature est médiatisée par certains en deçà de ses formes et de ses propriétés visibles. La préoccupation des

artistes pour le milieu vivant s'inscrit sous de nouvelles formes de transformations de la matière organique végétale et même animale et au moyen de nouvelles pratiques inspirées de la vie qui émerge des laboratoires de recherche. Utilisant les plus récentes découvertes scientifiques, cet art prend la forme d'actes in vivo et arraisonne la nature dans sa signification première (natus, ce qui naît, l'engendré).

3. L'ARBRE PROGRAMMÉ

Natalie Jeremijenko utilise un noyer cloné en mille exemplaires. Les clones sont ensuite plantés dans divers endroits de la région de San Francisco. Leur évolution sera liée à la nature du site qui les accueille. En 1998, son installation intitulée *On tree* met en défaut la notion de standardisation du vivant liée à la pratique du clonage. L'expérience de cette artiste incorpore à la fois un processus biologique de clonage végétal lui permettant de produire une centaine d'exemplaires potentiellement identiques d'un noyer à croissance rapide et la programmation numérique, d'après un modèle original de clones électroniques ou « e-trees » qui sont vendus à des internautes via Internet.¹⁴ Natalie Jeremijenko rend compte de la dissymétrie entre le mode de croissance réel des plantes produites artificiellement et un mode de croissance virtuel calculé selon un modèle de vie artificielle programmée numériquement. Le projet incorpore deux aspects : l'un met en œuvre le processus biologique du clonage ; l'autre relève de la vie artificielle. La composante de vie artificielle de ce projet consiste en une modélisation de la croissance des arbres basée sur le taux de gaz carbonique (CO₂) présent dans l'environnement de l'opérateur. Les plantes réelles et les plantes numériques possèdent donc le même code de départ, biologique pour les premières, informatiques pour les secondes, mais elles vont évoluer différemment selon l'environnement dans lequel elles se trouvent. Les jeunes plants d'arbres clonés présentés en galerie avant d'être plantés en divers endroits de la baie de San Francisco, présentent une morphologie différente malgré un dispositif de confinement et un matériel génétique identique lors de leur reproduction. L'expérience de Natalie Jeremijenko souligne l'existence de facteurs biologiques imprévisibles et inexplicables qui rendent inefficace la mise en œuvre réelle du clonage,

14 « Dans son projet « One tree », Jeremijenko a cloné Paradox, un noyer hybride (croisement d'une espèce américaine, le noyer noir, avec le noyer britannique) en quelques centaines d'exemplaires. [...] Parallèlement aux arbres réels, Jeremijenko a créé des clones électroniques, modélisés d'après l'original. Les clones électroniques ou « e-trees » ont ensuite été dispersés non dans la nature physique mais en un cyberspace en les distribuant via Internet. Un logiciel en combinaison avec un capteur CO₂ à connecter au PC, permet à des internautes volontaires de faire pousser un exemplaire virtuel chez soi. Afin de simuler la croissance et d'imiter la complexité de la vie, les « e-trees » poussent selon des algorithmes (formules informatiques) appelés « A-life ». La croissance est également influencée par l'environnement (écosystème), car le « e-tree » est aussi tributaire du niveau de CO₂ dans l'endroit où il pousse, c'est à dire le PC sur lequel il est installé. » J. Philippe Cointet, *De la théorie scientifique à la pratique artistique, réflexions sur quelques réalisations relevant du bioart. Mémoire de maîtrise sous la dir. d'Anne-Marie Duguet, Université de Paris 1, 2003-2004*, pp. 31-32.

11 G. Penone, *L'arbre de 12 mètres*, 1970, *l'arbre de 4 mètres*, 1974, *l'arbre de 2 mètres*, 1993.

12 « La lenteur avec laquelle on revit, on découvre une année de l'arbre rappelle sa croissance, plus elle est lente et plus elle est pleine de détails, de petites histoires et d'informations sur sa vie. » G. PENONE, *Respirer l'ombre, Ecrits d'artistes*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2000.

13 G. Celant, *Arte Povera*, Art Edition, Villeurbanne, 1989, p. 17.

technique considérée à tort comme une fabrication en série d'êtres identiques. Son travail est une réflexion sur la complexité des processus de reproduction du vivant, un processus tel qu'aucune technique biologique, pas même un appareil de modélisation numérique ne parvient à imiter parfaitement.

Ces arbres technonaturels indiscernables par leur double appartenance à la nature et à la technique nous quittent pour un ailleurs que nous ne sommes pas en mesure de programmer, un milieu peuplé d'entités hybrides à la fois naturelles et artificielles. Cet espace incertain de migration que Bruno Latour nomme l'« Empire du milieu », serait une étendue sans limite où s'effectue la dispersion incontrôlée de nos « œuvres » avec lesquelles nous co-existons.¹⁵ Natalie Jeremijenko souligne les limites du déterminisme génétique et les résultats des expérimentations sur le clonage. Ses travaux nous invitent à évaluer ce qu'il advient des artefacts vivants lorsque ces objets techno naturels, mis en circulation dans notre quotidien, évoluent non plus selon un programme qui permettrait d'assurer leur maintenance technique en laboratoire mais selon les aléas de l'environnement dans lequel ils évoluent.

Qu'elle prenne la forme d'une résistance à la politique culturelle ou aux modes courtisanes qui labellisent les œuvres en fonction de critères parfois obscurs, qu'elle incarne l'espace de réalité qui nous permette de nous éprouver physiquement au monde, qu'elle soit une résistance au rationalisme scientifique qui repousse davantage les limites de notre emprise sur le milieu vivant ou qu'elle l'arraisonne à sa source, la médiation esthétique de la nature, telle qu'elle vient d'être décrite au travers d'œuvres d'arbres, s'appuie sur un discours moral, social et politique. Fondée le plus souvent sur des perspectives utopistes, elle tente toutefois d'imposer des limites à l'homme et s'inscrit généralement en contrepoint de cet arraisonnement technique des ressources du milieu naturel et de son potentiel génésique.

Si l'art ne peut sauver ni la nature, ni la société, c'est au contraire à cette dernière de permettre à l'art et à la nature d'exister. Au regard de ce constat, l'art qui interprète la nature et plus particulièrement le vivant en le médiatisant selon toutes sortes de procédés, pose aujourd'hui la question de la responsabilité sociale et éthique de l'artis

p. 107.

4 J. Leenhardt, cat. expo., Oeuvres d'arbres, Musée des Beaux-arts de Pau, *Materia prima*, octobre 2001, p. 97.

5 « La société est une machine commerciale et la pensée de l'art y a sombré. Où est l'artiste dans ces problèmes ? Comment faire crier une sculpture comme une voix ? » Extrait de la chronologie de l'œuvre de Frans Krajcberg, M. O. Briot, Nova Viçosa, sept. 1990.

6 Extrait du Manifeste du Naturalisme Intégral, *Natura Integrale* N°3, Milan, 1979.

7 A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997, pages 134 à 136.

8 F. Dagognet, *Considérations sur l'idée de nature*, deuxième édition, Vrin, Paris, 2000, p. 16.

9 P. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, La Pléiade, tome 1, Paris, 1987, p. 210.

10 D. Nash, *Entretien avec Alan McPherson*, Artscribe, juin 1978.

11 G. Penone, *L'arbre de 12 mètres*, 1970, *l'arbre de 4 mètres*, 1974, *l'arbre de 2 mètres*, 1993.

12 « La lenteur avec laquelle on revit, on découvre une année de l'arbre rappelle sa croissance, plus elle est lente et plus elle est pleine de détails, de petites histoires et d'informations sur sa vie. » G. PENONE, *Respirer l'ombre*, *Ecrits d'artistes*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2000.

13 G. Celant, *Arte Povera*, Art Edition, Villeurbanne, 1989, p. 17.

14 « Dans son projet « One tree », Jeremijenko a cloné Paradox, un noyer hybride (croisement d'une espèce américaine, le noyer noir, avec le noyer britannique) en quelques centaines d'exemplaires. [...] Parallèlement aux arbres réels, Jeremijenko a créé des clones électroniques, modélisés d'après l'original. Les clones électroniques ou « e-trees » ont ensuite été dispersés non dans la nature physique mais en un cyberspace en les distribuant via Internet. Un logiciel en combinaison avec un capteur CO2 à connecter au PC, permet à des internautes volontaires de faire pousser un exemplaire virtuel chez soi. Afin de simuler la croissance et d'imiter la complexité de la vie, les « e-trees » poussent selon des algorithmes (formules informatiques) appelés « A-life ». La croissance est également influencée par l'environnement (écosystème), car le « e-tree » est aussi tributaire du niveau de CO2 dans l'endroit où il pousse, c'est à dire le PC sur lequel il est installé. » J. Philippe Cointet, *De la théorie scientifique à la pratique artistique, réflexions sur quelques réalisations relevant du bioart. Mémoire de maîtrise* sous la dir. d'Anne-Marie Duguet, Université de Paris 1, 2003-2004, pp. 31-32.

15 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : Éd. La Découverte, 1991, p. 191.

NOTES

1 Œuvres d'arbres, Musée des Beaux-Arts de Pau, sous la direction de Thérèse Vian-Montavani, Pau, 2001, p. 83.

2 N. Udo, *Des sculptures dans et avec la nature*, *Photographies* N°8, septembre 1985, extraits.

3 « Il représente sans succès les verts aux élections pour le parlement européen. Mais assez vite, il lui paraît difficile de se plier aux conventions du monde politique et sa pensée déconcertera maintes fois les militants qui ne savaient que faire d'un homme qui considérerait le parti comme une sculpture... » C. GARRAUD, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994,

15 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : Éd. La Découverte, 1991, p. 191.

L'arbre : mythologies des métamorphoses : Les transmutations sylvestres en art contemporain

Aurélien MICHEL

CREM (CENTRE DE RECHERCHE ET D'ÉTUDE SUR LES MÉDIATIONS), UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE, METZ

L'arbre est le symbole de la vie et des flux qui l'animent. Il est connecté au corps humain et à son fonctionnement interne. La peau se mêle à l'écorce, le sang à la sève et les vaisseaux qui composent les deux corps tracent un seul et unique lacis arborescent. Dans la mythologie, certaines créatures sont entièrement liées à un arbre particulier ; d'autres voyagent d'espèces en espèces, donnant à la forêt des caractéristiques humaines : ce sont les hamadryades et dryades évoquées par Ovide dans *Les métamorphoses*¹.

L'arbre et le corps forment une unité, qu'ils entrent en contact par une simple analogie de circulation des flux ou qu'ils fusionnent littéralement l'un avec l'autre. Leur destinée est commune ; l'arbre donne à l'homme l'oxygène qui lui permet de respirer et donc de rester en vie. La comparaison entre l'arbre et le fonctionnement du corps, en tant qu'organisme est une conséquence logique à ces liens étroitement tissés entre ces deux réalités. En allant plus loin encore, le réseau périphérique qui permet à l'arbre de puiser sa nourriture peut être assimilé à celui qui fait fonctionner le cerveau². Le mécanisme interne, caché de l'arbre, ainsi que celui du corps humain révèlent leurs similitudes, comme leurs secrets enfouis. Giuseppe Penone, artiste d'origine italienne, utilise l'arbre comme principal matériau ; Bien plus qu'un simple médium, il est la source même de l'œuvre, l'instrument qui la fait évoluer.

L'arbre symbolise également un passage, une porte entre deux mondes. Il apparaît alors comme une interface, le seuil d'un univers méconnu. La structure de ce végétal, composé de creux, de failles, de zones d'ombres contribue à la représentation de l'arbre comme un interstice entre deux espaces. L'artiste allemand Nils Udo, héritier du land art, travaille avec les matières qu'il trouve dans la nature. Il érige alors des portes, limites de forêt, ou cadres permettant de donner un certain point

de vue sur le paysage. Les matériaux extraits de l'arbre, le bois, les feuilles, la mousse parmi d'autres, servent à la construction de nids, où le corps se recroqueville et fusionne avec la nature.

Enfin, l'arbre, notamment par le développement de ses racines déploie un rhizome complexe de formes tortueuses, un monde souterrain. Il puise son énergie dans le sol et distribue, par l'entremise des vaisseaux du bois, cette sève à l'ensemble des parties qui en ont besoin. Une nouvelle fois, l'arbre est en prise directe avec le corps, dont le cœur sert de pompe et assure le fonctionnement de la circulation sanguine.

L'ARBRE ET LE CORPS ENTRELAÇÉS

L'image du corps qui se mêle à l'arbre, au point de ne plus discerner quel fragment est à l'un ou à l'autre reste vivace à travers les nymphes de la mythologie grecque. Les « dryades » désignent, de manière générale, les fées ou les esprits qui habitent les bois. Ces créatures sont plus ou moins liées aux arbres qui constituent leur demeure et cette relation peut les affecter jusqu'à provoquer leur mort. En effet, l'« hamadryade³ » est la nymphe qui habite le chêne. Elle est entièrement nouée à son arbre et vit en osmose avec lui ; lorsque ce dernier est abattu, ou brûlé, la créature disparaît simultanément. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide (Livre huit), la légende d'Érysichthon illustre justement ce lien indéfectible entre la nymphe et son arbre. Lorsqu'Érysichthon, commence à fendre le tronc, il se met à saigner, car la créature qui s'y trouve logée est blessée, tout comme son arbre. On imagine bien le corps de la nymphe recouvert d'écorce, ses pieds et ses mains se prolongeant en branches et feuilles, son visage enveloppé d'humus. Le sang qui traverse le corps de l'hamadryade constitue également la sève qui nourrit l'arbre. L'organisme de la créature, sur le modèle humain est en symbiose avec le flux végétal qui parcourt l'arbre.

1 Ovide, préface de Joseph Chamonard, 1993, *Les métamorphoses*, Paris, Éd. Flammarion

2 Et plus particulièrement le cervelet. Comme nous le verrons, une partie spécifique de cet organe, vue en coupe est appelée « arbre de vie », à cause de sa disposition.

3 Le terme provient du grec *druas*, qui signifie « chêne » et de *hama*, « avec ». Source : André-François Ruaud, 2002, *Le dictionnaire féérique*, Éd. de l'Oxymore, p. 72.

Les œuvres de l'artiste italien Giuseppe Penone⁴ évoquent judicieusement le rapport, l'échange entre l'arbre (Qui symbolise la nature) et l'homme. Les actions de l'être humain ont des conséquences sur les cycles de la nature et vice et versa. Le Cèdre de Versailles (2002-2003) est une œuvre réalisée à partir d'un arbre déraciné pendant une tempête. L'artiste acquiert cet arbre déchu. Il enlève de la matière morceau, par morceau et sculpte au cœur du tronc, la forme d'un jeune arbre, silhouette que devait posséder le cèdre, au début de sa croissance. Plus intéressant encore, dans la partie interne de l'arbre, seule la périphérie représente la partie vivante du végétal, lui assurant le transport de la sève⁵. Les cernes et le cœur sont des organes morts. En faisant émerger l'arbuste au centre du cèdre, Penone insuffle la vie, dans ce morceau habituellement inerte et montre par ce biais, l'aspect magique de l'arbre, sa propension à renaître de ses cendres. Dans une autre œuvre tout aussi poétique, Giuseppe Penone inverse le processus de fabrication industriel, qui marque la découpe du tronc d'arbre en planches. L'artiste va donc recréer l'arbre à partir duquel a été créée la planche (Arbre de cinq mètres, 1973, collection Musée d'art moderne de Saint Etienne). L'œuvre souligne l'importance de l'origine du matériau, ici l'arbre même. De plus, on retrouve de nouveau l'analogie avec le corps et son espace interne, car les branches fines qui amorcent leur croissance autour du tronc, forment un réseau de vaisseaux qui rappellent les veines et artères du corps. C'est le processus qui est en jeu dans les œuvres de Penone, la *natura naturans*, beaucoup plus que la *natura naturata*⁶.

Ainsi, dans une installation qu'il réalise dans la cour vitrée de l'étude de l'École Nationale des Beaux Arts de Paris (Matrice de sève, 2009), Giuseppe Penone fait apparaître l'intérieur odoriférant d'un épicéa. L'arbre coupé en deux dans sa longueur, repose sur des supports verticaux. L'artiste a entièrement ôté la matière au centre du tronc et il y a versé de la résine, qui dégage une odeur forte, caractéristique. Cet effluve possède le pouvoir de nous transporter immédiatement au cœur d'une forêt. La résine même si elle finit par se figer évoque les cycles qui gouvernent le maintien de l'arbre ; comme la « montée de sève », au printemps, où l'arbre va puiser les éléments dont il a besoin, les sels minéraux, absorbée par les racines et la « descente de sève » en automne, qui marque l'arrêt de la circulation de ces flux nutritifs.

L'arbre s'impose comme un ensemble cohérent, vivace, soumis à des périodes de mouvement, comme à des instants d'inertie. Comme l'organisme d'un être humain, ce végétal a besoin d'être irrigué et nourri. À travers cette connexion permanente avec son environnement,

terre ou ciel, l'arbre véhicule l'image d'un entre-deux. Il symbolise l'espace de transition entre des univers radicalement différents. Grâce à lui et aux passages qu'il trace l'homme a une vision d'ensemble sur la forêt.

L'ARBRE, PASSAGE ENTRE DEUX MONDES.

L'arbre sert d'interface, c'est-à-dire de porte entre deux mondes. La notion de « rhizome », formé par les branches, connectant l'arbre au ciel et les racines, le reliant au monde souterrain évoque les réseaux formés par les synapses, ces zones de contact entre deux neurones. Le terme grec haptain, qui marque l'action de « toucher », de « saisir » souligne bien cette rencontre entre deux objets, deux univers intégrés dans le réseau. Les racines sont liées à la terre, au monde souterrain, qui dissimule des secrets enfouis. Dans *Être crâne*. Lieu, contact, pensée, sculpture, Georges Didi-Huberman évoque la sculpture comme un lieu pour se perdre : « C'est un rhizome, quelque chose qui évoque les réticulations végétales d'un tubercule, d'une écorce ou d'une feuille, les galeries minérales d'une fouille archéologique, les vaisseaux capillaires de mes propres paupières, les sutures de mon propre crâne⁷. ».

Le cerveau possède lui-aussi ses racines et c'est ce rhizome complexe qui lui permet d'intégrer des données particulières et de se souvenir. Le corps et ses terminaisons internes et externes sont transcrits par le réseau de circulation des flux dans l'arbre. Ça n'est donc pas un hasard si l'une des parties du cerveau est appelée « arbre de vie ». Il s'agit de la disposition des extensions de la substance médullaire dans les lobes du cervelet. L'aspect arborescent de cette zone lui donne son nom. Selon Didi-Huberman, la sculpture et plus particulièrement les œuvres de Giuseppe Penone sont comme une peau, qui permet de toucher des espaces invisibles⁸ ; ceci notamment à travers la trace, l'empreinte laissées par le relief de l'objet. L'artiste a par exemple entièrement reconstitué l'espace tridimensionnel d'un cerveau, en recueillant la poussière laissée sur les méandres de la matière interne de la boîte crânienne, avec « un ruban adhésif transparent⁹ ». La peau nous permet, tout comme l'arbre de faire le lien entre deux réalités : « La peau est un paradigme : paroi, écorce, feuille, paupière, ongle ou mue de serpent, c'est vers elle, vers la connaissance par contact, que semble s'orienter une grande part de la phénoménologie sculpturale mise en œuvre par Penone¹⁰. ».

Nils Udo¹¹, artiste d'origine allemande utilise simplement

7 Georges Didi Huberman, 2004, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éd. de Minuit, p. 79.

8 Dans son livre *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Georges Didi-Huberman évoque ce phénomène dans un chapitre intitulé « Être feuille », p. 69-78. L'espace du cerveau, les veines qui s'y développent sont comme des végétaux croissant.

9 Procédé décrit par Georges Didi-Huberman dans le chapitre « Être fossile » p. 58 in *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éd. de Minuit.

10 In Georges Didi-Huberman, 2004, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éd. de Minuit, p. 71.

11 Nils Udo est né en 1937 en Bavière. Il est considéré comme un des représentants du land art, mais sa pratique très singulière d'arrangement de la nature lui fait suivre sa propre voie.

4 Giuseppe Penone est un artiste italien né en 1947, dans le petit village de Garesio. Héritier de l'arte povera (l'art pauvre), il affirme dès le départ une pratique singulière, qui se démarque du groupe. Profondément marqué par ses origines, il met en jeu, de façon subtile et sensible, le lien qui existe entre les fonctionnements naturels et l'homme.

5 La partie au centre du tronc est appelée duramen, tandis que la périphérie se nomme l'aubier.

6 La *natura naturata* est la nature achevée, accomplie réalisée, contrairement à la *natura naturans*, qui désigne le processus et donc, une nature en train de se développer.

les matières qu'il trouve dans un lieu choisi, pour sculpter la nature de façon onirique, sans la détruire, ni lui faire subir de déformations. Le but de l'artiste est d'attirer l'attention sur le pouvoir de production et de reconstitution de la nature. Parmi, les objets qu'elle fournit, l'arbre est un élément dont le mécanisme est remarquable. Nils Udo l'a tout de suite compris et se sert de ce végétal comme d'un support productif. L'arbre peut non seulement servir d'habitat, comme c'est le cas pour de nombreuses espèces d'animaux qui l'investissent, mais il peut aussi marquer le passage d'espaces dégagés à des surfaces beaucoup plus denses. Les œuvres de Nils Udo décrivent, comme celles de Giuseppe Penone, la relation du corps à la nature. Dans la production de Nils Udo, les corps apparaissent nus ou enveloppés d'une gangue matricielle, lovés dans des constructions éphémères, qui laissent néanmoins des traces délicates. L'artiste fait renouer l'homme avec ses origines. C'est ainsi, qu'il tasse l'ensemble des branches et des feuilles d'un arbre, pour y faire apparaître un trou, où le corps pourrait nicher et trouver une assise confortable (Sans titre, saule taillé en têtard, foin, feuilles de fougère, forêt de Marchiennes, France, 1994). Il transforme le houppier caractéristique de l'arbre en nid.

Dans l'œuvre intitulée *Porte*, (frêne, noisetier, saule et branches de hêtre, Chiengau, Haute-Bavière, 1980), Nils Udo semble matérialiser le passage entre deux mondes que nous avons évoqué précédemment. De façon naturelle, la disposition des arbres, produit parfois une porte, une ouverture ou une tonnelle, construite par le feuillage des végétaux. Dans la mythologie nordique l'arbre appelé Yggdrasil est un frêne gigantesque, dont les trois racines relient trois mondes différents. Les passages conduisant à chaque racine sont gardés par de redoutables créatures¹². L'arbre sert d'interface, mais il peut également contenir une multitude d'univers différents : sur le houppier d'Yggdrasil reposent neuf royaumes consécutifs. Nils Udo symbolise les passages ouverts par l'arbre dans l'œuvre intitulée *Le chemin* (1984). Il plante du gazon sur un tronc d'épicéa, qu'il place parmi d'autres arbres, donnant la sensation qu'une route s'est ouverte dans la forêt : peut-être est-ce la représentation de cet entre-deux qu'incarnent l'arbre et son espace interne.

L'arbre serait alors comme une boîte mystérieuse à ouvrir, afin de découvrir des territoires inconnus. Il est en cela, analogue au cerveau, à la boîte crânienne, qui le contient. Cette cavité garde proluxe les organes, réseaux de veines et d'artère qui permettent la réception de sensations, la préservation de souvenirs et la formation de rêves et de fantasmes. L'arbre, par le truchement de ses racines renvoie à un imaginaire souterrain, celui des entrailles fertiles de la terre.

LE RHIZOME, ARBORESCENCE DES RACINES.

L'arbre possède une morphologie apparente, hors du sol, que tous peuvent admirer et une partie souterraine, matérialisée par les racines qui s'enfoncent dans la

12 Un serpent pour la première, un géant pour la seconde et trois sorcières pour la dernière.

terre¹³. Le réseau dessiné par ces entrelacs de l'ombre forme un rhizome. Les formes d'imaginaire développées à travers le réseau trouvent une partie de leur source dans les structures naturelles¹⁴. Le développement des techniques liées à la biologie¹⁵ permettent alors l'observation en détail d'espèces invisibles à l'œil nu. La découverte d'organismes et de leur réseau diffus, va créer un lien entre l'art et la science, par le truchement de l'emprunt des formes naturelles pour la fabrication de matériaux, d'objets ou d'œuvres d'art.

La morphologie végétale va être une nouvelle fois comparée à l'organisme du corps humain, à travers la circulation des flux et de ses ramifications. Avant l'exploration de l'espace interne du corps, le réseau ne se matérialise qu'en surface, il entoure la peau. Par la suite, notamment avec la découverte de l'irrigation sanguine du corps et des lacis de veines dans le cerveau¹⁶, le réseau s'étend de nouvelles significations comme celle d'un circuit, qui rejoint l'idée d'un quadrillage de la topographie des territoires¹⁷. L'arbre et plus particulièrement cette zone souterraine que représentent les racines, instruments indispensables à la survie du végétal utilisent un processus similaire à l'absorption par les pores de la peau. Les racines puisent la nourriture composée de sels minéraux dans le sol et la font remonter dans l'arbre, la distribuant à ses différents « organes » ; « La peau est aussi un réseau, qui tout à la fois retient et absorbe les flux par la transpiration, tel un filet qui laisserait passer (les fluides) et qui capturerait (les solides)¹⁸. ».

L'artiste va mettre en présence l'homme et ce qui lui est commun au sein de l'arbre, ce monde dissimulé que représente les racines. Avec l'œuvre intitulée *Elevazione* (2001, Rotterdam), Giuseppe Penone place à nouveau le spectateur face au mystère de l'arbre. Il extrait les racines du sol et les fait apparaître, surgissant de terre, comme une fragile architecture. Il donne donc à voir la structure entière qui est habituellement cachée et offre au spectateur de pouvoir approcher ce système de pompe, si proche de son enveloppe. Les racines extraient la sève grâce à des poils absorbant.

Les ramifications des racines et des vaisseaux du bois, à l'intérieur de l'arbre sont comparables au réseau de veines qui transporte le sang à l'intérieur du corps

13 Elles peuvent néanmoins parfois être apparentes, lorsqu'elles affluent au sol, mais elles ne sont jamais visibles en totalité, renforçant la dichotomie entre extérieur et intérieur.

14 À partir des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Aux origines, les réflexions sur le réseau proviennent d'abord des techniques de tissages. Voir Pierre Musso, 2003, *Critique des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France.

15 C'est pendant la renaissance, que se développent dans toute l'Europe, les instruments d'optique, comme la lunette astronomique ou le microscope.

16 Au XVI^{ème} siècle, Descartes mentionne le terme de « réseau », pour qualifier le réseau de veines entrelacées qui s'étend dans le cerveau.

17 Cette découverte est « contemporaine de l'œuvre de Saint Simon, entre 1800 et 1820 », in Pierre Musso, 1998, *Télécommunications et philosophie des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 31

18 In Pierre Musso, 1998, *Télécommunications et philosophie des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 34.

humain. Les images véhiculées par la mythologie contribuent fortement à lier fermement l'organisme humain et le végétal. Ainsi, la nymphe Daphné échappe aux transports amoureux d'Apollon en se transformant en Laurier. La très belle statuette de table (Daphné, vers 1550, Musée National de la Renaissance, Château d'Écouen) de Wenzel Jamnitzer montre justement l'instant de transition où le corps de la jeune créature est en train de prendre l'apparence de l'arbre. Utilisant un splendide morceau de corail pour représenter le foisonnement des branches de l'arbre, l'artiste divise le corps en deux parties, les mains et les cheveux se prolongeant en terminaisons sylvestres. Les artistes participent également à la diffusion de l'image entremêlée de l'homme et de l'arbre dans un souci de fusion avec la nature. L'arbre conserve cette image flamboyante de roi de la forêt, de porte entre monde réel et imaginaire, de force tranquille.

L'arbre : représentation monumentale et propos médiatique dans l'espace urbain

Caroline Ziolk

ECOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, MONTPELLIER (FRANCE)

L'IMAGE, AUX RACINES DE L'IMAGINAIRE

C'est, ici, de l'« artialisation » de l'arbre in visu qui « est l'œuvre des artistes, peintres et photographes » (ROGER 2002 : 39) qu'il est question, de son interprétation plastique et sémantique à des fins esthétiques certes, mais plus particulièrement encore sémantiques. Les arts visuels, dès l'Antiquité, ont adopté le végétal comme source d'inspiration et base de motifs décoratifs. Dans le domaine de la sculpture - et plus principalement de la sculpture monumentale - la représentation de l'Arbre est assez rare. Ossip Zadkine et Bernard Pagès, l'ont cependant tenté selon des propositions plus ou moins réalistes, voire même abstraites. Mais hier, comme aujourd'hui, via l'expression artistique, l'image de l'Arbre, établit au delà des connotations tirées du végétal, une relation privilégiée entre le réel et l'imaginaire. A ce sujet, Alain Roger déclare : « Une essence végétale ne peut accéder à l'essence idéale qu'à travers ce processus que je nomme "artialisation" et qui ne saurait, d'ailleurs, être isolé dans la mesure où l'activité artistique est inséparable des autres productions culturelles [...] ». (ROGER 2002 : 44). Mais, ici, les différentes représentations ou évocations de l'Arbre considèrent les cas retenus et analysés, dans une perspective sémantique et comparative, en fonctions de leurs connotations. C'est à dire, non pas pour leurs qualités décoratives ou essentiellement plastiques, mais, en qualité de systèmes de signes et messages fonctionnels faisant image et sens dans l'espace urbain. Ainsi, dans le registre d'un propos monumental et médiatique, différents cas démontrent comment la représentation d'un arbre évoque, à travers l'analogie ou l'abstraction d'un code typographique, des idées et concepts précis tout en laissant ouvertes les portes de l'imaginaire, du rêve et de la libre interprétation. Partant d'enquêtes réalisées, en 2006-2009, dans différentes grandes villes, en Europe et en Australie, il est possible de comprendre comment, entre art et communication, l'image de l'arbre varie selon un propos ciblé qui réussit à conserver une dimension polysémique. Les exemples retenus résument ainsi en

quels termes ces propositions réactivent un imaginaire collectif ancré dans des références millénaires. De l'évocation littérale à la représentation en trois dimensions, ces exemples concernent : le nom d'une librairie parisienne ; la décoration signalétique de zones piétonnes ; et, enfin, une sculpture contemporaine implantée dans un parc public pour traduire une volonté citoyenne de dialogue intercommunautaire. Ces exemples témoignent aussi de l'ingéniosité de l'homme qui adapte les qualités plastiques et symboliques de l'Arbre - entité végétale indispensable à l'équilibre de la vie sur notre planète - aux propos médiatiques d'aujourd'hui pour signaler, informer, évoquer ou faire rêver. L'imaginaire contemporain trouve ainsi les arguments visuels et conceptuels qu'il adapte aux interrogations et aspirations individuelles et collectives dans un répertoire de codes - esthétiques et symboliques - en permanente évolution. La substitution, d'une entité végétale générique au traditionnel sapin de Noël concerne le premier cas de cette série. Elle traduit l'actualisation - signifiante et fonctionnelle - de l'image de l'Arbre dans la rue et les zones commerçantes.

L'ARBRE-LUMIÈRE : AIX-EN-PROVENCE, BRISBANE, MANCHESTER

La tradition du sapin de Noël, décoré, proviendrait de la culture Babylonienne, qui, il y a plus 5000 ans, vénait, pour le Nouvel An - comme gage de prospérité - un cèdre garni de fleurs et de fruits. En Europe, les Protestants alsaciens ont introduit, pour célébrer les fêtes de Noël, un sapin garni de lumières et de pommes rouges dans les églises. Mais, le sapin, signe et décor incontournable de l'animation festive célébrant la fin de l'année, se décline, aujourd'hui, selon une nouvelle formule. En effet, la décoration d'un arbre, d'essence plus générique, déjà présent sur place, et non importé d'une lointaine forêt, a l'avantage de préserver le patrimoine végétal vivant. A Aix-en-Provence, en 2007, à Manchester, en 2008, pour les fêtes du Jour de l'an ; ou sur la terrasse d'un café à Brisbane, en 2009, l'arbre-lumière remplaçait

le traditionnel sapin. Déplaçant, ici, la forme-type sapin vers une structure végétale plus générique, l'arbre-lumière se libère de toutes connotations hivernales domestiques et religieuses passées, pour évoluer vers un design contemporain, laïc et plus urbain. Le tronc et les branches - soulignés de tubes garnis de minuscules ampoules électriques de couleur vive - se reflètent sur le sol et les vitrines des boutiques et si, en plein hiver, l'arbre-lumière ne procure aucune ombre, paradoxalement il projette une luminosité festive. L'exemple relevé à Brisbane est, pour sa part, totalement surréaliste. Dans la douceur de l'hiver australien, les bâtiments de verre et d'acier - construits sur North Quay - reflètent diverses variétés de palmiers, plantés au pied des immeubles. Mais, la nuit, cet arbre illuminé, émergeant au dessus des parasols d'une terrasse de restaurant, revêt une dimension symbolique très forte au cœur de l'hiver tropical. Alors qu'un sapin semblerait décalé, ici, comme à Aix-en-Provence, l'arbre-lumière marque effectivement l'adaptation et maintient d'une tradition festive, venue d'ailleurs.

L'ARBRE À LETTRES : L'ENSEIGNE D'UNE LIBRAIRIE PARISIENNE

Près de la montagne Sainte-Geneviève, à Paris ; à l'ombre du Panthéon, une rue étroite et escarpée témoigne par son architecture d'un passé chargé d'histoire. De nombreux personnages illustres ont résidé rue Mouffetard. Mais, une récente et salutaire rénovation urbaine a transformé l'atmosphère festive et médiévale en un décor plus aseptisé. Quelques façades témoignent encore de l'époque où un visuel significatif désignait une adresse. Ainsi, sur la façade du n°69, au premier étage, un bas-relief monumental représente très approximativement un arbre. L'enseigne du pub, implanté à cette adresse, annonce « au Vieux Chêne ». Ce qui laisse supposer qu'autrefois, ici même, poussait un chêne. D'autre part, hier, ici comme ailleurs, les visiteurs peu familiers avec la communication écrite s'orientaient à l'aide de repères visuels simples à mémoriser. Ce bas-relief, d'environ trois mètres de haut et de facture naïve, s'inscrit donc dans le paysage urbain comme le vestige d'une culture matérielle et vernaculaire réactivée. Au bas de la rue, en face de l'église St-Médard, une librairie s'intitule « L'Arbre à Lettres ». Cette enseigne, fréquentée par des étudiants, des intellectuels et des artistes, est également présente dans d'autres quartiers : République, Bastille, Denfert. L'enseigne de la première de ces librairies, était située, dans les années 1980, rue de l'Arbalète. Elle s'implanta au bas de la rue Mouffetard, au n°2, rue Édouard Quenu, transposant poétiquement Arbalète en Arbre à Lettres. L'influence du séculaire bas-relief, au n° 69 rue Mouffetard, n'est sans doute pas étrangère à cette transgression créative. En jouant sur la sonorité des mots, autant que sur leurs connotations littéraires, cette enseigne désigne la fonction et la formule contemporaine d'une librairie qui, entre adresse électronique et site web (www.arbrealettres.com), propose un lien virtuel pratique et efficace à un lectorat privilégié, cultivé, mais souvent dispersé. La

juxtaposition des mots : arbre et lettre fait référence, ici, aux notions de bois, de pâte à papier. Évoquant la matérialité même du livre traditionnel. Ces connotations se révèlent en filigrane, laissant deviner l'utilisation médiatique du code arbitraire de l'écrit et des mots pour transposer le passant dans l'univers onirique et créatif de la littérature. Dans cette même rue, l'image de l'arbre est évoquée, au n° 55, par « L'Arbre du voyageur ». Cette enseigne à consonance exotique mise plus directement sur l'effet de proximité du « Vieux Chêne », tout en faisant référence à un Ailleurs ensoleillé. A Madagascar, cette désignation vernaculaire concerne une plante tropicale aux propriétés dites désaltérantes. Elle retient en effet à la base de son feuillage, dans une graine foliaire, l'eau qui permettrait aux voyageurs de se désaltérer. « L'Arbre du voyageur », au delà d'une dénotation botanique première et légendaire, développe certaines connotations ciblant l'incidence de la lecture ; source de savoir, d'agrément et de développement intellectuel. L'image et l'imaginaire se déplacent de l'onirique vers le fonctionnel. Mais, celui qui ne connaît pas les qualités du Ravinala - nom malgache de cet arbre - peut toujours trouver là une invitation au voyage et à l'évasion. L'idée de lire au pied d'un arbre, là où le voyageur trouve le repos et l'ombre propice à son ressourcement physique et intellectuel se dessine comme une autre piste d'interprétation possible. Entre les connotations naturalistes, fonctionnelles et populaires de la signalétique initiale de la taverne et les connotations plus suggestives et plus savantes des librairies contemporaines, l'image de l'arbre traduit les mutations de notre compréhension des symboles, des signes et de propos narratifs plus contemporains. L'imagerie collective, entretenue hier par les arts, la tradition orale et l'imaginaire médiatique, fonctionne toujours, mais elle s'adapte aux demandes de l'imaginaire actuel et aux capacités d'interprétation du grand public. Sur des registres universels, en utilisant des codes visuels tels que la forme, taille, couleur, texture, et un certain taux d'iconicité ou de ressemblance par rapport au modèle évoqué, « Le Vieux Chêne » s'adresse à tous : jeunes et vieux, touristes et parisiens de naissance. Partant du code arbitraire de l'écrit, du langage et des jeux de sonorités de la langue française, autant que des images mentales induites par ces jeux de mots, les enseignes des deux librairies considérées ciblent un public plus restreint partageant certains codes culturels assez élaborés. Dans tous les cas, les racines de l'imaginaire plongent au plus profond d'une culture matérielle et sociale qui réalise, à travers l'image générique de l'Arbre, à quel point la nature et le végétal ont toujours constitué nos meilleures sources et ressources universelles pour exprimer le réel mais aussi des concepts plus larges.

L'ARBRE DE L'ESPÉRANCE À MARSEILLE

En 2006, à Marseille, une œuvre monumentale était inaugurée, par le maire, en présence des dignitaires des sept grandes religions représentées dans la ville : catholiques, protestants, orthodoxes, arméniens, juifs, musulmans et bouddhistes - regroupées dans

l'Association Marseille-Espérance-. Réalisée à l'occasion du 26^e centenaire de la ville, cette gigantesque plaque métallique orthogonale encadre la silhouette stylisée d'un arbre, réfléchissant, selon les heures de la journée, la lumière ambiante. Dentelle scintillante à midi, elle se confond avec l'azur du ciel méditerranéen. La nuit, sous un éclairage artificiel, elle se profile plus nettement dans une chromatique très contemporaine. A l'origine du concept artistique, on découvre une volonté communautaire de paix et de dialogue interreligieux. Celle-ci se lit à travers les noms des signataires gravés au pied du monument. En effet, 350 000 Marseillais ont spontanément répondu à l'appel lancé, lors de la mise en chantier du projet, adressant sur carte postale leurs noms et leurs vœux de dialogue intercommunautaire pour leur cité. D'autres noms compléteront cette liste. Au-delà de l'image du végétal, se profile le concept qui sous-tend cette œuvre - une volonté commune d'espérance et de fraternité dans la cité -. Mais, ce monument traduit aussi la relation art et nature. En effet, deux mille jeunes, de tous les groupes religieux de la ville, ont planté trois mille arbres pour contribuer au reboisement du massif de l'Étoile - dévasté par le feu l'année précédente-. Ici, l'art contemporain, entre figuration et concept, développe une dimension expressive et narrative. Au-delà de l'intention initiale, liée au projet intercommunautaire, initié par la municipalité et l'évocation d'un désastre naturel passé, mais potentiellement présent, c'est un signal visuel simple et évocateur qui, dans ce parc urbain, anime le paysage. D'un point de vue plastique, l'esthétique de l'œuvre joue sur deux plans. Celui d'un design graphique très synthétique matérialisant l'idée de l'Arbre. La découpe d'une double plaque de métal suit un tracé simple et précis, évoquant - tel un gigantesque logotype - un arbre générique. La légère courbure de la plaque, sur sa hauteur, donne plus d'ampleur au volume métallique et capte la lumière. Cette animation cinétique naturelle impose, à l'entrée du parc du XXVI^e centenaire, une présence signalétique très contemporaine. La structure de l'œuvre mise, pour sa part, sur une connotation plus proche de l'esthétique académique. L'encadrement, isole la découpe de l'arbre qu'elle met en valeur une peinture dans un musée. Cette mise à distance valorisante exprime ici l'idée de respect et de déférence accordée au référent naturel - l'arbre quelle que soit son espèce. Cette silhouette générique propose aussi, via sa discrète matérialité réfléchissante, un lien entre le construit et le végétal ; entre l'artefact et le biologique ; entre l'homme et la nature dans la cité. Et l'ombre projetée de l'arbre, implanté dans une fontaine circulaire, devient, sous le soleil méditerranéen, cadran solaire et dentelle de lumière projetée sur les noms des signataires. La symbolique de cette œuvre, implantée au cœur de Marseille, est forte car, au-delà des œuvres matérielles édifiées par l'homme, l'arbre, source de protection naturelle contre les intempéries, est aussi une source de produits bruts de consommation indispensables à la survie de diverses espèces vivantes. A ce titre, c'est un de nos plus anciens et de nos plus indispensables compagnons. Alors, esthétique et artistique comme l'Arbre de l'Espérance à Marseille ;

fonctionnels et décoratifs comme les arbres lumineux des espaces piétons à Manchester, Aix-en-Provence ou Brisbane ; ou encore publicitaires et signalétiques, comme le bas-relief de la rue Mouffetard, l'image de l'Arbre demeure une évocation directe de nos liens avec la nature, la vie et notre environnement présent, passé et surtout futur. A ce titre les réflexions, les souvenirs et les rêves que ces images entretiennent, ou font surgir, sont toujours porteurs d'un propos dynamique et constructif, comme en témoignent depuis toujours, au-delà des frontières géographiques et linguistiques, les arts, les lettres et la culture matérielle.

L'IMAGE DE L'ARBRE : SIMPLIFIER LA FORME ET DÉMULTIPLIER LES CONNOTATIONS

Considérés comme systèmes de signes, ces artefacts renvoient à des considérations plus larges. En effet, « [...] l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance » (LEVI-STRAUSS 1990 : 37). Toute représentation savante ou plus vernaculaire tend vers le principe du modèle réduit, or « la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles » (LEVI-STRAUSS 1990 : 39). L'artiste, comme l'artisan, procède à une interprétation du réel. Cette synthèse, des volumes, formes, proportions, couleurs, valeurs, textures, directions, simplifie la perception, la compréhension et la mémorisation de l'entité évoquée. La réduction du taux d'iconicité, du volume réel à son interprétation, jusqu'à sa désignation littérale, en passant par l'image plus ou moins réaliste (soit du croquis à la photographie) ne fait qu'accentuer la prégnance de la représentation. Constituant ainsi un lexique de symboles visuels plus ou moins faciles à interpréter et mémoriser. L'observation des glissements plastiques et sémantiques de la représentation de l'Arbre permet donc de saisir également les mécanismes de construction de l'imaginaire médiatique qui, tout en s'adaptant de manière attractive et subtile aux besoins et aspirations du grand public contemporain, tire aussi partie des archétypes les plus anciens, les plus simples et les plus basics de notre univers.

BIBLIOGRAPHIE

- LEVI-STRAUSS C., *La pensée sauvage*, Paris, Agora, Plon, 1990.
ROGER A., MOTTET J., (dir.), *L'arbre dans le paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

L'arbre dans les contes du Liban : Arbre, symbole, parents, castration, protection

Nathalie ZOGHAIB

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE, BORDEAUX III (FRANCE)

Bien au-delà de sa simple définition botanique, l'arbre, par sa forte symbolique et ses connotations nombreuses, est l'un des mythologèmes les plus répandus dans le monde de l'art, notamment dans la littérature. Tantôt incarnation de Dieu, tantôt simple figurant, son rôle culturel et sa valeur poétique sont très variés et souvent teintés de légendes et de chimères. Aussi trouve-t-il naturellement dans les contes merveilleux un emplacement privilégié et se prête au champ propice à l'imaginaire.

C'est le cas des contes libanais. Constatons d'abord qu'au Liban l'arbre d'une façon générale, et plus particulièrement le cèdre, a une forte incidence : il révèle l'inconscient collectif. Il marque, en effet, non seulement le paysage du pays, mais son histoire également, ainsi que son drapeau. Il est donc tout à fait naturel de le retrouver dans les contes populaires, reflet de la société, de ses angoisses, de ses espérances et de ses croyances.

Signalons, au seuil de cette étude, que les contes analysés¹ sont encore inédits : ils ont été recueillis dans la langue parlée au Liban puis récemment traduits en français par moi-même. Dans ces six contes, l'arbre, rarement nommé, quelquefois figuier ou caroubier en raison de la proximité avec la Méditerranée, n'est jamais acteur principal. Il est souvent associé aux femmes, même quand il revêt des caractéristiques masculines. Tour à tour abri, métaphore humaine ou symbole de castration, quelles que soient les interprétations de ce symbole, il est toujours lié à une figure féminine.

Envisagé sous cet angle, l'arbre dans les contes populaires

¹ Il s'agit de six contes : La Princesse Bdour, sœur des quarante, Une Main faucille et une Main couperet, Une colombe en a égorgé une autre, La matière grasse donne des forces, Père Tricorne et Le Cheval d'or.

libanais symbolise-t-il la synthèse entre masculinité et féminité et rejoint-il ainsi une interprétation jungienne du symbole, à savoir l'interprétation androgynale ? On se demande également quelle signification donne l'inconscient collectif à ses rôles.

En premier lieu, une grande importance est accordée à l'arbre dans ces contes, surtout dans l'aboutissement des rites d'initiation par lesquels passent les enfants héros. Il reflète l'image de la mère et joue son rôle. Ainsi, dans les trois contes suivants, Père Tricorne, La Princesse Bdour, sœur des quarante et Une colombe en a égorgé une autre, la figure maternelle défaillante se trouve remplacée par un arbre dans lequel les trois enfants cherchent refuge et abri pour la nuit.

Dans Père Tricorne, à la tombée de la nuit, une mère envoie son fils, malgré ses pleurs, apporter un panier à sa tante. Pour y arriver, il doit traverser une forêt. Sur le chemin du retour, il rencontre un renard. Effrayé, il grimpe sur la première branche d'un figuier pour s'y réfugier. Le renard le rassure : ce n'est pas de lui qu'il doit avoir peur, mais du Père Tricorne, bien plus dangereux. Effectivement, celui-ci ne tarde pas à se montrer et le petit grimpe encore plus haut. Voulant le suivre, Père Tricorne se trouve coincé par les branches les plus basses de l'arbre, l'empêchant ainsi d'atteindre l'enfant et de le manger. L'arbre est ici une sorte d'ersatz : il remplace la mère lorsque celle-ci échoue dans son rôle de protection de son enfant. D'ailleurs, la suite montre que c'est le père qui va au secours de son fils et tue le monstre alors que la mère, « confuse », les attend à la maison.

Les deux contes suivants ont des situations initiales légèrement différentes : dans La Princesse Bdour, face à l'insistance de sa fille pour rencontrer ses quarante

frères imaginaires, sa mère l'envoie à leur recherche pour se débarrasser d'elle, sachant pertinemment que ceux-ci n'existent pas. Quant à l'héroïne d'Une colombe, orpheline, elle est chassée de chez elle à cause de la méchanceté et de la jalousie de sa belle-sœur. Après de multiples péripéties, chacune de ces deux héroïnes va s'arrêter près d'un arbre. Cet épisode, dans les deux contes, est, à quelques détails près, presque identiques. Le rôle joué par l'arbre est le même. Les deux héroïnes, après avoir marché longtemps, s'arrêtent au bord d'un point d'eau pour s'abreuver. Apercevant un arbre près de la source, elles grimpent dessus pour s'abriter et se reposer sur une branche. Il faut remarquer ici qu'elles choisissent toujours l'arbre, malgré la présence d'un lit d'herbe fraîche sous son feuillage. Le caractère ascensionnel est donc primordial pour marquer l'évolution que ces filles vont subir. Ce n'est qu'une fois bien installées dans le cocon ainsi formé par l'arbre que la transformation commence.

Effectivement, la jeune fille passe d'abord d'un état visible, au sol, à celui d'invisible, cachée et protégée par les branches. Ainsi enfouie, elle n'est démasquée qu'à cause de son reflet dans l'eau de la source en contrebas. C'est à cet instant-là que l'accent est mis sur sa beauté hors du commun². Le prince qui voit son image dans l'eau tombe tout à coup amoureux d'elle et lui demande de descendre de l'arbre. Elle refuse toutes ses propositions et il reste incapable de l'amener vers lui par ses propres moyens. Encore une fois, la protection de l'arbre rend les personnes qu'il abrite inaccessibles. Être dans l'arbre les protège du monde extérieur et tant qu'elles n'ont pas décidé d'en descendre, elles resteront intouchables. Le prince ne peut pas, ou ne doit pas, la suivre dans l'arbre pour l'en faire descendre. Elle ne quitte sa tour d'ivoire que pour exercer sa fonction ancestrale de femme : la cuisine. En effet, pour la faire descendre de sa cachette on a eu recours à la ruse de la vieille conseillère de la reine. Celle-ci, se faisant passer pour une aveugle, essaye de faire à manger sous l'arbre où se trouve la jeune fille. C'est à ce moment que se fait la descente vers le monde réel : la transformation est faite. Selon Jung, dans *Les Racines de la conscience*³, l'une des « associations les plus fréquentes de l'arbre est le déploiement de la forme au point de vue physique et spirituel ». De jeunes filles quand elles sont montées dans l'arbre, elles en redescendent transformées. Physiquement plus belles et moralement prêtes pour l'âge adulte et donc le mariage. A peine descendues de l'arbre, elles sont emmenées par les princes au palais royal où le mariage est célébré sans plus attendre.

Si l'une de ses nombreuses figurations symboliques est l'aspect maternel, dans son rôle protecteur surtout, l'arbre, comme la mère, peut parfois mourir pour sauver son enfant.

Le héros de *La matière grasse* donne des forces est un jeune berger dont le père s'est remarié après avoir perdu

² L'une d'elles est d'ailleurs surnommée **Bdour** ce qui veut dire la pleine lune, car en Orient, les belles femmes sont souvent comparées à la lune.

³ C.G. Jung, *Les Racines de la conscience*, Poche Références, Paris, 1971.

sa femme. Celle-ci, comme souvent dans les contes, veut se débarrasser de ce garçon pour avantager ses propres enfants. Elle lui donne alors tous les matins, avant qu'il n'emmène paître les brebis, un fromage, le *chinklich*⁴, tandis qu'elle garde la bonne crème de lait et le yaourt frais pour ses garçons. Plus les jours passent, plus le jeune berger perd ses forces et maigrit. Craignant pour sa vie, un vieux sage lui conseille de cacher chaque jour le *chinklich* dans le creux d'un arbre, près de la rivière où il s'arrête pour manger, puis de boire le lait frais des brebis et de tremper son pain dedans.

Notons, en passant, que dans les contes du Liban, pays où l'eau est denrée rare, la source a toujours dans son voisinage un arbre. Celui-ci ne peut exister sans celui-là, indiquant par là que l'arbre ainsi que l'eau sont source de vie.

Or l'arbre dans lequel le jeune berger dépose chaque jour son *chinklich* est creux. Ce creux qui évoque l'image archétypale de la mère devient alors métaphore humaine de la mère disparue du garçon. L'arbre reçoit tous les jours, comme une offrande viciée, le repas nocif de la belle-mère. N'ayant pas pu assurer sa fonction de protection, elle se matérialise en arbre et absorbe le mal qui ronge son fils. Plus tard, tandis que le berger reprend des forces, le conte nous apprend que l'arbre, lui, dépérit progressivement et ce malgré sa présence près de la source d'eau. Le père qui vient trouver son fils accusé par sa belle-mère de voler leur lait, voit l'arbre mourant et le creux rempli de *chinklich*. La belle-mère est alors punie pour sa méchanceté tandis que le berger acquiert sa part de l'héritage et son indépendance.

Ainsi, l'arbre peut représenter la mère dans ses caractéristiques les plus communes : source de vie, d'abri, de protection. Mais son symbolisme est ambivalent. Il est également, par son tronc dressé vers le ciel, connotant force et puissance, l'image archétypale du père.

Dans *Le Cheval d'or*, le héros, Chater, part à la recherche du cheval d'or pour son père. Après l'avoir trouvé, en rentrant chez lui il rencontre un berger avec qui il échange ses habits. Ainsi déguisé, il passe devant le palais du roi de la ville et rencontre la plus belle fille qu'il ait jamais vue assise devant la porte du palais. C'était la princesse. Il tombe amoureux d'elle et lui demande ce qu'elle désire pour l'épouser. Sans hésitation, elle lui demande de détruire le verger de son père. Qorei⁵ s'envole sur son cheval d'or, saccage puis arrache toutes les branches. Il ne laisse rien derrière lui et va même jusqu'à déraciner tous les arbres.

Or ce verger est la fierté du roi. Il vient souvent s'y promener pour admirer ses arbres : orangers et citronniers entre autres, nous apprend le conte. Une terre fertile, une végétation luxuriante, des arbres bien

⁴ Fromage peu nourrissant, préparé avec du yaourt bouilli, déshydraté puis entièrement desséché, destiné à la longue conservation.

⁵ Chater (qui signifie brave, courageux, brillant) en changeant de déguisement, change également de prénom. Il se fait désormais appeler Qorei, surnom donné par dénigrement, par opposition à Chater car le chevalier s'est déguisé en aide-jardinier.

entretenus, porteurs de fruits reflètent la richesse et la puissance du royaume et donc du roi. Mais le lien qui unit ce roi à son verger est bien plus profond : par son tronc dressé vers le ciel, l'arbre étant un symbole phallique apparaît comme le reflet de sa virilité. Ainsi, le verger, avec ses arbres puissants, représente, dans ce conte, d'une part l'image archétypale du père et d'autre part, le pouvoir, l'autorité et la puissance que lui confère sa fonction de roi.

En demandant à Qorei de saccager le verger, la princesse s'attaque certes à la même personne, mais à deux figures autoritaires différentes : le père et le monarque. Il est vrai que c'est Qorei qui accomplit l'action grâce à son cheval et à son épée, mais c'est pour satisfaire le désir de la princesse. C'est en cela que l'arbre dans le verger du roi acquiert, de façon contradictoire, sa double signification : dressé, il est symbole phallique ; abattu, il est symbole de castration. Castration du père d'abord et castration du pouvoir royal ensuite. Car après avoir demandé à Qorei la destruction de la fierté du roi, la princesse passe à l'étape suivante de son plan et souhaite se libérer du joug parental, puisqu'elle fait part à son père de sa décision de se marier. Elle choisira elle-même son mari d'ailleurs, contre le gré de son père et épousera Qorei. Et le pouvoir monarchique ? Après de multiples péripéties, Qorei devient le gendre favori du roi et donc celui prévu pour la succession. Aussi, deviendra-t-il roi à la disparition de son beau-père.

Tantôt symbole phallique, image archétypale du père, tantôt symbole féminin dans ses caractéristiques maternelles d'abri et de protection, l'arbre, dans les contes du Liban, est, nous l'avons déjà souligné, ambivalent. Mais dans le dernier conte, *Une Main faucille* et *une Main couperet*, ces deux polarités s'additionnent.

Dans *Une Main faucille* et *une Main couperet*, une mère qui n'arrive plus à avoir d'autres enfants que son garçon unique, demande à Dieu de lui envoyer une fille, quelle qu'elle soit, même si elle doit avoir une faucille et un couperet à la place de ses mains. Dieu exauce ses prières. Mais cette fille, en grandissant, se transforme en une sorte d'ogresse dangereuse car très vorace : elle mange les récoltes, les poules, les moutons et les vaches des voisins. Sa mère et son frère s'enfuient alors. Mais ce dernier revient la voir pour s'assurer qu'il ne lui est pas arrivé de malheur. Après avoir dévoré son cheval, elle se met à le poursuivre pour le manger lui-même. Pour se sauver, il se réfugie derrière la maison où s'alignent sept arbres.

Nous retrouvons ici la première des deux fonctions étudiées de l'arbre : la protection. Pourtant, nous dit-on, « lui le plus brave des hommes », n'a pas peur de sa sœur. Malgré son courage, quand il voit qu'il ne peut pas la raisonner et après avoir essayé en vain de la tuer, il se met à courir pour se réfugier dans les arbres. Or, ceux-ci ne remplissent pas leur fonction et ne peuvent pas le protéger contre les mains de sa sœur. La mère qui a tant désiré avoir une fille quitte à ce qu'elle soit hors du commun, n'a pas réussi une première fois à protéger son fils quand celle-ci est devenue dangereuse. Elle a préféré

s'enfuir, ne pouvant empêcher son fils de revenir voir sa sœur. Elle signe, symboliquement, à travers les arbres, son second échec.

La fille quant à elle, toujours affamée, se sert de ses mains pour abattre facilement les arbres dans lesquels son frère se cache. Il n'a guère le temps de grimper au haut de l'arbre qu'elle en a déjà coupé le tronc. C'est ainsi que nous retrouvons la deuxième fonction du même arbre : la castration. « Un arbre abattu peut symboliser une souffrance non résolue »⁶ écrit Miguel Mennig. Ainsi, en abattant tous les arbres qui tentent de protéger son frère, la jeune fille s'attaque indirectement à sa mère, cause de son anomalie. D'ailleurs, étonnamment, cette mère fait en même temps figure de père, ce dernier étant absent. Effectivement, le père n'est jamais mentionné dans le conte : c'est à Dieu que la mère demande une fille et c'est Dieu qui exauce ses prières. On dirait qu'elle enfante seule comme par parthénogénèse, semblable à la Terre-Mère, souvent associée à la végétation. C'est elle seule qui occupe alors les deux rôles à la fois, normalement réservés au père et à la mère. L'unique présence masculine que la fille ait jamais rencontrée est celle de son frère, lequel ne remplit pas le vide créé par l'absence du père et qu'elle essaye de faire disparaître en le mangeant.

Symbole phallique ou matrice, ou les deux à la fois, l'arbre dans les contes libanais acquiert une signification que l'on peut envisager d'un point de vue anthropologique. Remarquons d'abord que dans ces contes, l'équilibre familial est toujours brisé. Ainsi, dans *Le Père Tricorne*, inconsciente, c'est la mère qui envoie son fils la nuit, dans la forêt ; dans *La Princesse Bdour*, le père est absent et la mère se débarrasse de sa fille ; l'héroïne d'*Une colombe* en a égorgé une autre est orpheline, le noyau familial étant remplacé par son frère et sa belle-sœur, qui assume le rôle de belle-mère ; dans *La matière grasse* donne des forces, le héros a perdu sa mère, remplacée par une belle-mère ; dans *Le Cheval d'or*, la mère est absente et enfin, dans *Une Main faucille*, *une Main couperet*, c'est le père qui est absent.

Le symbolisme de l'arbre est donc ambivalent. Etant père, il est tantôt fier, puissant, dressé vers le ciel, tantôt abattu ou, pire, arraché pour éviter qu'il ne repousse. Arraché à la demande de la fille pour se libérer de l'autorité paternelle, car traditionnellement, l'indépendance de la jeune fille orientale ne se fait que le jour où elle se marie. Elle ne quitte le domicile familial que pour le domicile conjugal. Plus souvent, l'arbre se substitue à la mère par ses feuillages, son ombrage, sa protection. Quelquefois absente, mais surtout impuissante, mère-affection ou mère-matrice, l'arbre symbolise les rôles qu'exerce – et surtout ceux que devrait exercer la femme dans la société libanaise.

D'autre part, ce qui se dégage de cette interprétation du rôle de l'arbre, c'est qu'il vient combler ce manque, ou cette absence, responsables du dysfonctionnement au sein du noyau familial. Ce vide est ainsi source de

⁶ Miguel Mennig, *Dictionnaire des symboles*, Eyrolles Pratique, 2005.

perturbation perçue par les enfants-héros, lesquels se trouvent obligés d'entamer leur quête initiatique où l'arbre est fortement représenté.

Arbre de vie, image de l'androgynie initial, lien entre terre et ciel, union de tous les éléments, il devient aussi source d'équilibre. Equilibre entre féminité et masculinité, entre le père et la mère, équilibre au sein d'une famille désunie. Cette figure axiale fonctionne également dans les contes comme révélateur de l'inconscient collectif.

L'arbre de ma mère – les pouvoirs du longhi rouge (pays igbo, Nigeria)

Francoise UGOCHUKWU

DEPT OF LANGUAGES, OPEN UNIVERSITY, STUART HALL BUILDING, WALTON HALL, MILTON KEYNES

En pays igbo, l'arbre, partout présent, est au centre de la vie quotidienne. Ubesie (1978 :10) rapporte que « selon certains, le kolatier serait le premier arbre que Dieu a créé sur terre. » Si le palmier, qui donne « son bois, ses palmes, sa sève et ses fruits » (Basden 1921 : 155), y est indiscutablement l'arbre le plus utilisé, bien d'autres offrent aux enfants leurs fruits, aux tradipraticiens leurs feuilles et leur écorce, servent de bornes ou signalent les sanctuaires traditionnels comme celui d'Oguta¹, situé « sous un arbre géant, au plus profond d'un bois peuplé d'arbres plus petits et de fourrés » (Jell-Bahlsen 2008 : 107). L'arbre est aussi très présent dans les contes où il sert, avec l'eau, de frontière entre le monde des humains et celui des esprits.² Le conte étudié ici est à rattacher au cycle de Cendrillon (Aarne-Thompson 510) et au conte-type qui met en scène un(e) orphelin(e) et un arbre fruitier (oranger, pommier, ou autre) « qui grandit démesurément sous l'effet d'une chanson » (Hurbon 1969: 88). Ce récit, dont il existe de nombreuses variantes, comporte d'ordinaire deux moments : la maltraitance de l'orphelin(e) y est suivie d'un retournement de situation qui voit son triomphe. A la charnière entre les deux moments, l'intervention de la mère morte par l'intermédiaire d'un arbre permet le renversement des rôles et met fin à la maltraitance de départ. Le conte recueilli en 1986 (Ugochukwu 1992 : 325-330) et examiné ici suit ce schéma : on y rencontre une fillette dont la mère est décédée très tôt et dont le père s'est remarié.³ Devenue le souffre-douleur de sa belle-mère qui la traite « en esclave » (325), elle verra finalement sa situation transformée grâce à l'intervention de sa mère décédée par l'intermédiaire d'un 'pommier' udara (Chrysophyllum africanum ou longhi rouge).⁴ Le conte se singularise cependant par son

enracinement dans la tradition, manifesté par l'élément central du récit et par le choix de l'arbre. Le récit tourne autour d'un incident qui se répète quotidiennement : comme la plupart des femmes en milieu rural, la belle-mère « est allée au marché et elle a acheté des pommes. A son retour, elle les a partagées entre ses enfants, mais n'en a pas donné à l'orpheline » (1992 :325).⁵ Dans un contexte de polygamie et de rivalité entre coépouses, l'orpheline est victime de la jalousie de sa belle-mère et, ce qui est plus grave, se trouve exclue du partage attendu des friandises rapportées du marché et de la relation que ce partage est supposé établir et confirmer. Le fait que la friandise se trouve être des pommes, rend l'exclusion plus douloureuse encore. Comme l'explique Ubesie (1978 :35), « d'après les gens, les pommes sont le fruit qui attire le plus les enfants, parce qu'ils l'aiment beaucoup. Les enfants à naître eux aussi aiment les pommes, tout comme les autres. C'est pourquoi les Igbo croient que les enfants qui cherchent à venir au monde se rassemblent en grand nombre au pied du pommier, autant et plus que ceux qui sont déjà nés. »⁶ L'étude qui suit, laissant de côté la maltraitance initiale, élément déclencheur du récit, va se pencher sur la seconde partie du texte pour y découvrir le personnage de l'arbre et son rôle dans le conte.

De guerre lasse, et dans l'impossibilité de se réfugier auprès de sa mère pour en recevoir ce qu'on lui a

AFRICANUM&tab=use
et http://database.prota.org/PROTAhtml/Chrysophyllum%20lacourtianum_En.htm

5 La coutume décrite ici est celle de l'ibu ahia 'apporter marché', qui veut que la mère, de retour du marché, rapporte un petit cadeau symbolique aux enfants – arachides ou autre friandise qu'ils se partagent en prenant soin que chacun reçoive la même quantité. Le 'petit quelque chose' rapporté ici est une poignée de fruits udara.

6 « Di ka ndi mmadu si ghotu, a na-ejikari udara na-arata umuaka, n'ihia na o na-ato ha uto nke ukwu. Otu udara si na-ato umuaka a muru amu, ka o si na-atokwa ndi nke na-amubeghi amu. N-ihia nka, ndi Igbo kwere na umuaka na-eche ka a muo ha na-abiakari n'ukwu udara ka ndi nke a muru amu. » Cet arbre est donc considéré comme intimement lié à l'enfant et se trouvait autrefois au centre des rites de fertilité accompagnant l'union traditionnelle.

1 Dans l'Etat d'Imo, au sud-est du pays.

2 Cf. Ugochukwu 1992 : 36, 91 et 269.

3 Une autre version de ce conte, un peu différente puisque ses héros sont deux garçons, a été publiée dans Umeasiegbu (1982 : 89-90).

4 Pour plus de détails sur cet arbre, de la famille des sapotacées, encore appelé longhi rouge, voir : <http://www.aluka.org/action/showCompilationPage?doi=10.5555/AL.AP.COMPI.LATION.PLANT-NAME-SPECIES.CHRYSOPHYLLUM>.

refusé, la fillette, qui de plus n'a aucun espoir de voir son père, tiraillé entre sa fille et sa seconde épouse, prendre sa défense, finit par ramasser les pépins que les autres ont jetés. Elle s'en va ensuite derrière la maison de sa mère, une maison qu'elle partageait autrefois avec celle-ci⁷ et qu'elle est seule à occuper maintenant. Il y a là déplacement physique vers la mère décédée, non seulement représentée par sa maison personnelle, mais par son arrière-cour, l'endroit où la femme passe le plus clair de ses journées à préparer le repas et à laver le linge. Une comparaison avec une variante du conte notée en Haïti et où l'orpheline s'en va « derrière le bouquet d'arbres qui cachaient la tombe de sa mère » (Romain 1959 : 123), permet de pénétrer plus avant le sens caché du récit : l'arrière-cour est aussi l'endroit où se trouve la tombe de la mère.⁸ Ce déplacement entérine la situation de fait qui est celle de l'exclusion de l'orpheline. Il contribue également à couper temporairement la communication entre l'orpheline et les autres enfants, entre elle et le monde des humains, ouvrant en même temps la possibilité d'une communication avec sa mère défunte. Arrivée dans l'arrière-cour, elle creuse d'abord la terre pour y enfouir les pépins. Dans une culture où le monde des esprits, que rejoignent à leur mort les esprits de ceux qui ont vécu, comme sa mère, une vie pleine – sont arrivés à l'âge adulte, se sont mariés et ont eu des enfants – se situe sous terre⁹, ce geste est significatif : il rouvre la voie à la communication entre mère et enfant. Le trou une fois creusé, la fillette enterre les pépins, comme une offrande qui reproduit à l'envers le geste ancien d'affection de la mère revenant du marché et offrant la pomme à sa fille.

L'orpheline se met alors à chanter, entamant un dialogue avec l'arbre, point de rencontre traditionnel avec les ancêtres et investi ici d'une fonction maternelle, et lui raconte son infortune, sur le mode des incantations adressées ailleurs aux esprits :

Pommier de ma mère

Nda

Pommier de ma mère

Nda

Pousse pour l'enfant qui n'a ni père ni mère

Nda

Sais-tu que la femme de mon père

Nda

A acheté des pommes au marché

Nda

Et n'a pas donné sa part

Nda

7 Dans les maisons polygames, le père avait sa maison personnelle et chacune des femmes vivait séparément, avec ses enfants, dans une maison individuelle mais partageant la même cour.

8 Il n'y a pas de cimetière en pays igbo, et les morts sont enterrés dans la cour, devant ou derrière la maison.

9 Lire à ce sujet Ugochukwu 2009 : 47.

A l'enfant qui n'a ni père ni mère ?

Nda (Ugochukwu 1992 : 326).

Ces incantations, répétées tous les jours, provoquent une accélération du processus naturel : les pépins germent, un pommier pousse, grandit, « substitut végétal de la mère morte » (Calame-Griaule 1969 : 23).¹⁰ Le chant se transforme alors pour accompagner l'arbre dans le processus vital : « grandis ! », « porte des fruits ! ». En réponse à la prière de l'orpheline et en reconnaissance de son innocence, l'arbre porte aussitôt des fruits qui mûrissent rapidement et tombent à ses pieds, prêts à être ramassés.¹¹ On retrouve ici l'arbre du conte-type, devenu « le véritable protagoniste de l'action et pas seulement une donnée naturelle, au point qu'il s'établit un rapport de complicité quasi humaine [...] entre le héros et l'arbre. Il s'agit donc d'un être merveilleux non-anthropomorphe, dont l'action se situe dans les limites élargies de ses attributs naturels » (Görög-Karady 1970 : 50). L'arbre dont il est question dans ce conte est traditionnellement lié au monde des esprits ; « poussé magiquement sous l'effet de la chanson et à l'emplacement de la tombe de la mère à laquelle recourt la victime, [il] est source de consolation pour elle et de renforcement vital » (Hurbon 1986 : 85), quelques jours lui suffisant pour vivre toutes ses saisons.

Cette accélération du temps va rapprocher l'enfant de sa mère et lui permettre de devenir à son tour porteuse et donneuse de fruits, atteignant du même coup, et sur le modèle de celui qu'Ubesie (1978 : 36) appelait « l'arbre de l'enfantement », la maturité et le statut de mère, protectrice et nourricière. Le fait qu'elle mange à satiété avant de donner le reste des fruits aux autres enfants laisse entendre, d'abord, qu'on ne peut donner que ce que l'on a reçu ; ensuite, que pour pouvoir arriver à maturité et porter du fruit, il est impératif de rester en contact avec les esprits des disparus ; enfin, que le lien entre mère et enfant est prioritaire, les autres ne venant qu'après. L'orpheline va ensuite partager les pommes avec les autres enfants et ce geste répété changera peu à peu l'atmosphère familiale, restaurant la solidarité attendue entre enfants de même père. Le fait qu'elle pleure en appelant les enfants de sa belle-mère révèle la douleur qui accompagne cette ouverture, cet 'enfantement' d'un lien de parenté qui lui avait été refusé. Les enfants, jaloux du pommier de leur demi-sœur, tentent à leur tour de planter des pépins « derrière la maison de leur mère » (Ugochukwu 1992 : 330), mais rien ne pousse : « tant que la mère accorde à l'enfant le soutien, l'affection et l'amour qu'elle lui doit et tant qu'il demeure, fût-ce par substitut interposé, sous sa protection, ni le père, ni même la marâtre qui pourtant appartient aussi à l'univers féminin, ne peuvent rien contre lui » (Platiel 1988 : 23). L'arbre continuera à produire et l'orpheline à partager ses pommes avec les autres enfants – l'un ne

10 Cf. contes 5 et 42 (Ugochukwu 1992 : 46 et 290). Le même chant dont la puissance incantatoire a pour effet de faire grandir l'arbre en un temps record, est rapporté par la plupart des autres variantes. Cf. Romain 1959 : « graines, poussez [...]. Arbre, grandissez »

11 La coutume veut qu'on ne ramasse les pommes qu'une fois tombées.

va pas sans l'autre. Le modèle proposé à l'auditoire de ce récit hautement didactique est celui de l'ordre social traditionnel : l'être humain reçoit sa subsistance de la terre-mère et se doit de la partager avec autrui – celui qui garde son avoir pour soi, comme la belle-mère dans ce conte – encourt le blâme.

CONCLUSION

« Ils ont commencé à se rapprocher d'elle. Quand elle allait à son pommier, elle ramassait des pommes et tous les mangeaient ensemble. Il a fallu ça pour qu'ils la considèrent comme leur sœur ! Tous ont fini par bien s'entendre » (Ugochukwu 1992 :330). Alors que dans la variante haïtienne du conte, l'arbre tue la marâtre, le pommier igbo est source de paix et de réconciliation. Manger les pommes ensemble a rapproché les enfants parce que ce partage a établi un lien entre eux et la mère de l'orpheline. L'orpheline quant à elle retournait constamment à l'arbre pour y chercher à la fois nourriture, réconfort et l'équilibre de sa relation aux autres, geste révélateur de la nécessité de renouveler régulièrement l'allégeance aux ancêtres – c'est le sens du retour au village ancestral qui déplace régulièrement les Igbo de la Diaspora lors des festivals annuels. Le conte, dominé par le pommier-longhi rouge, est une allégorie de la croyance traditionnelle igbo et du lien qu'elle établit entre les esprits des ancêtres et la communauté. L'orpheline vit séparée du reste de la maisonnée jusqu'à ce qu'elle renoue le dialogue avec sa mère par l'intermédiaire du pommier. Ubesie disait encore que « ce qu'on cherche au pied du pommier, c'est la naissance. »¹² Dans le conte, les pépins enterrés et l'arbre qui en jaillit sont le symbole de la mort et de la continuité de la vie, de la relation à la mère perdue et retrouvée, de l'héritage reçu et du lien renoué.

BIBLIOGRAPHIE

- Aarne Antti & Thompson Stith (1973) *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography* (2nd revision), Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 588p.
- Basden George T. (1921) *Among the Ibos of Nigeria*, London, F. Cass, 321p. [Réédité 1966]
- Calame-Griaule Geneviève (éd) (1969 & 1970) *Le thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF, 92p. (t.1) & 137p. (t.2)
- Görög-Karady Veronika (1997) *L'univers familial dans les contes africains : liens de sang, liens d'alliance*, Paris, L'Harmattan, 213p.
- Görög-Karady Veronika (1970) *L'arbre justicier*, in G. Calame-Griaule (ed), *Le thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF t. II pp.23-62. Article reproduit in V. Görög-Karady (1997) *L'univers familial dans les contes africains : liens de sang, liens d'alliance*, Paris, L'Harmattan pp.167-203
- Görög-Karady Veronika & Baumgardt Ursula (1988) (eds), *L'enfant dans les contes africains*, Paris, CILF/EDICEF, 189p.
- Hurbon Laënnec (1969) *Dialectique de la vie et de la mort autour de l'arbre dans les contes haïtiens*, in G. Calame-Griaule (ed), *Le thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF pp.71-92
- Iwu Maurice (1993) *Handbook of African medicinal plants*, Boca Raton (Florida), CRC Press, 464 p.
- Jell-Bahlsen Sabine (2008) *The Water Goddess in Igbo Cosmology: Ogbuide of Oguta Lake*, Trenton, Africa World Press, 433p.
- Platiel Suzanne (1970) *Les mal-aimés*, in Görög-Karady Veronika & Baumgardt Ursula (1988) (eds), *L'enfant dans les contes africains*, Paris, CILF/EDICEF pp.13-43
- Romain Jean-Baptiste (1959) *Quelques mœurs et coutumes des paysans haïtiens*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 264p.
- Studstill John (1970) *L'arbre ancestral*, in G. Calame-Griaule (ed), *Le thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF t. II pp.119-136
- Ubesie Tony (1978) *Odinala ndi Igbo*, Ibadan, Oxford University Press, 254p. (Texte igbo)
- Ugochukwu Françoise (2009) *L'organisation et la gestion de l'espace dans la langue et la culture igbo du Nigeria*, *Journal des Africanistes* 79 (1) pp.45-70
- Ugochukwu Françoise (1992) *Contes igbo du Nigeria. De la brousse à la rivière*, Paris, Karthala, 351p.
- Umeasiegbu Rems Nna (1982) *Words are sweet. Igbo stories and storytelling*, Leiden, E.J.Brill, 139p.

12 « *Ihe a na-acho n'ukwu udara bu omumu [...]* Udara bu osisi omumu. »

L'arbre une pensée et une voix

Gharraa MEHANNA

UNIVERSITÉ DU CAIRE

« L'arbre est une pensée au visage révolté une traversée des signes

d'une histoire dépouillée de sa jeunesse et de ses fastes »

Taher Ben Jelloun, Cinq poèmes sur la peinture de James Broun.

Les connotations d'un terme, c'est tout ce qu'évoque ce terme pour chaque individu. Selon Marie-Noëlle Gary-Prieur les connotations sont « le produit d'une culture, d'une expérience, d'un caractère ». ¹ Elles ajoutent à des mots équivalents des nuances secondaires. Les connotations sont les nuances subjectives qui s'ajoutent à la signification de base, une « sursignification » élaborée par le texte qui vient s'ajouter à une signification première. Nous allons analyser dans cette étude les connotations du mot arbre dans la Littérature populaire et précisément dans les contes oraux, puis ses connotations dans la littérature écrite notamment dans la poésie maghrébine d'expression française et la poésie de la Résistance française. Si nous avons retenu le terme « arbre » pour étudier son fonctionnement, c'est en raison de sa fréquence dans ces textes de la littérature orale et écrite :

L'ARBRE DANS LES CONTES POPULAIRES:

Dans le folklore, on trouve une synthèse de l'arbre de vie et l'arbre de mort. De même que chez Bachelard, il est éternel, plus fort que le temps. L'arbre consolateur, source de vie et de jouvence est aussi un abri pour le héros :

« A la tombée de la nuit, il s'arrêta au pied d'un figuier pour dormir. Le figuier l'abrita comme il faut du froid ». ²

Morgane l'esclave, dans le conte égyptien « se sentit fatigué, il se reposa alors sous un arbre et dormit après

avoir attaché son cheval à sa racine ». Le héros des contes habite l'arbre : élevée par un faucon et un paon, la Dame du Charme et de la Beauté vit au sommet d'un arbre ou se trouve sur un arbre comme l'héroïne du conte égyptien « Les Trois Citrons ». Les contes mettent, parfois en vedette, un arbre aux fruits d'or : « Le pommier portant autrefois la pomme d'or » ³ ou un feuillage miraculeux.

L'arbre peut aussi être symbole de renouvellement périodique : à la place de la belle jeune fille des trois citrons (printemps), attendant le retour du prince sur l'arbre, vint s'asseoir une laide vieille (automne). « C'est le soleil, le vent, la pluie et le voyage qui m'ont changée », dit la jeune fille dans la version française L'Amour des Trois Oranges

Parfois l'arbre est symbole d'immortalité : à l'endroit où est enterré le mouton noir de la petite Annette, tué par la marâtre « crût un arbre si haut qu'on ne pouvait atteindre les branches avec la plus longue échelle, et si lisse que personne ne pouvait grimper jusqu'à moitié du tronc ». Ainsi que la vache de Sélesla et son frère, dans la version égyptienne, enterrée sous un arbre leur fournit un plateau plein de nourriture.

Le folklore ne détaille que rarement, mais parfois les arbres sont spécifiés : nous trouvons le pommier, le figuier, le palmier, une vigne ou un rosier.

L'arbre peut aussi être donateur de beauté : les arbres que la Dame aux Charms rencontre sur son chemin et qu'elle arrose, lui donnent chacun un don :

« Que ma blancheur soit dans ton visage », dit l'arbre de nards.

« Que ma rougeur soit dans tes joues », dit le rosier.

« Que ma noirceur soit dans tes yeux », dit l'olivier.

« Et que ma longueur soit dans tes cheveux »,

¹ La notion de connotation(s) in *Littérature*, n.4, décembre 1971.

² Conte français, La Renarde.

³ Conte français, « L'Amour des Trois oranges ».

dit enfin le palmier.⁴

Dans les contes, l'arbre se trouve souvent près d'une source, ou d'une fontaine. C'est le lieu des rencontres de la Belle avec son Prince Charmant. Jadis, en France, les garçons ou les filles qui voulaient se marier dans l'année, allaient se frotter à une chaîne ou faire trois fois, sans parler ni rire le tour de l'épine de Breil, à Miniac – sous – Bécherel. Paul Sébillot ajoute que cette association eau – arbre se trouve ailleurs :

« Dans l'Oise, pour la guérison de la fièvre, on trempe dans la fontaine de Saint Servien un fil rouge, qu'on suspend à un arbre ».⁵

Pour éprouver la sincérité de son fiancé, la jeune fille se faisait « transporter sur son dos jusqu'à la petite motte où se trouvait le chêne ».⁶

Sébillot ajoute que quelquefois le culte des arbres est associé à des fontaines. En Picardie, le pèlerinage à la fontaine ne sera complet « qu'autant que le sort, le maléfice, la fièvre aura été lié avec une herbe en bois, en jonc, ou en herbe ».⁷ Souvent, la rencontre des amoureux est sous un arbre (voir films et feuilletons). On se sert de ses feuilles pour la guérison des maladies : les feuilles du goyavier pour les toux, la menthe pour les coliques...

La forêt arbre plurielle est présente dans les contes. Le héros passe à peu près partout, son voyage est le plus long, le plus loin de tous. Il traverse la forêt, lieu d'exil et de tentation. Elle est souvent sombre et peuplée de bêtes féroces : « Pendant qu'il marchait dans une forêt, il vit un lion venant de loin ».⁸

La forêt se trouve à une distance indéterminée, souvent très loin : Marionnette, abandonnée par sa belle mère dans la forêt, endure de grande douleurs et ne peut en sortir. C'est donc le lieu où le héros affronte les dangers et surmonte les obstacles.

Depuis les temps les plus anciens, la forêt impénétrable où nous nous perdons symbolise le monde caché, obscur de notre inconscient. Elle est « l'endroit où l'obscurité intérieure est affrontée et vaincue, où on cesse d'être incertain sur ce que l'on est vraiment et où on commence à comprendre ce qu'on veut être »⁹

Après cet aperçu rapide de l'image de l'arbre dans les contes populaires, nous nous demandons si l'arbre a la même fonction dans la littérature écrite. Pour répondre à cette question nous allons étudier l'image de l'arbre dans la poésie de la Résistance française et algérienne et ses connotations dans la poésie maghrébine d'expression française.

L'ARBRE DANS LA POÉSIE DE LA RÉSISTANCE:

L'arbre est un motif privilégié chez les poètes de la

4 Conte égyptien, *L'Ogresse*.

5 Paul Sébillot, *Notes sur le culte des arbres*, revue de *Traditions populaires*, 1899, t.XIV, p.452.

6 Ibid, p.455.

7 Ibid, p.452.

8 Conte égyptien *Les deux frères*.

9 Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976, p.126.

Résistance. Parfois il ne signifie rien d'autre que lui-même, il fait partie intégrante du paysage sans être chargé d'aucune signification. Mais le plus souvent, il revêt des caractéristiques humaines qui l'animent d'une vie propre :

« L'arbre qui monte, qui fleurit, qui donne ses fruits est une image positive chez le poète, il la transpose au destin humain, lorsqu'il veut dépeindre ce destin c'est à l'aide de l'image de la racine ».¹⁰

La métaphore de la racine relève fortement du contexte de la déculturation de l'Algérie. Elle suggère la notion d'enracinement et de déracinement qui est un problème central chez cette génération de poètes algériens de langue française culturellement colonisés.

La branche suggère celle de l'étendue dans l'espace, elle fait penser au bras et renforce la comparaison de l'arbre et de l'homme. La métaphore de l'Homme – Arbre, plongeant ses racines dans la terre algérienne et déployant ses branches sur son étendue est fréquente. Henri Kréa écrit :

« Nous sommes immortels

Nous sommes libres

Nous sommes inaltérables

Nous sommes l'arbre »¹¹

Et plus loin, il ajoute :

« Je suis cet arbre endormi que l'océan ballote / Et que la tempête agite comme l'enfant le hochet / Sans toutefois attenter son immortalité ».¹²

L'arbre aide les combattants, les cache et refuse son ombre aux occupants. Kréa écrit :

« Les arbres ne les arbitrent plus

Au souffle de leurs branches ».¹³

Ces occupants sont pour Kréa des « plantes parasites » et « carnivores » :

« Blida rose offerte

Tu fus la proie

Des plantes parasites

Des plantes carnivores »¹⁴

C'est une métaphore qui repose sur une ressemblance objective, constatable, fruit de l'activité de l'esprit . Les deux éléments de cette métaphore (parasites et carnivores) ont des traits communs : férocité, injustice et agression.

10 Yvonne Llavador, *La poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, Etudes, Romanes de Lund , Sweden, thèse de doctorat, p.133.

11 Henri Kréa, *La Révolution, La Poésie sont une seule et même chose*, P.J. Oswald, 1957, réédition revue et augmentée, 1960, p.83.

12 Ibid, p.87.

13 *La Révolution et la Poésie*, p.79.

14 Kréa, *Liberté première*, P.J. Oswald, 1957, p.7.

La fleur est associée à la France chez Aragon : « Ceux qui portent des fleurs ont de la France aux bras »¹⁵

Cette métaphore repose sur une ressemblance subjective qui crée de relations nouvelles ou relève des propriétés cachées. C'est une construction, laissée au lecteur sans que la raison de l'association lui soit donnée.

Kréa associe Blida à la rose :

« Blida rose offerte
Les barbares
t'avaient prise
pour une fleur inoffensive »¹⁶

Cette association Homme-Fleur-Arbre, on la retrouve chez Eluard :

« Chaque matin, baignée, la fleur garde sa force
Une main d'arbre dans un gant d'herbe »

L'intérêt de cette métaphore réside dans le flou des associations qu'elle provoque « une main d'arbre » portant « un gant d'herbe ». Eluard souligne qu'« il y a plus de rapport entre l'arbre et la fleur qu'entre l'os et la chair ».¹⁷ Les fleurs sont de toutes sortes dans cette poésie : violettes, œillets, roses, lilas, mimosa, primevère, iris, giroflée, jasmin, jacinthe, dahlia, groseille, marguerite, tulipe...

La fleur peut être une « fleur de douleur » :

« La jonquille rougie au jardin des martyrs
Deviens coquelicot et saigne sur sa tige ».¹⁸

Elle est au sein même du combat :

« Les fleurs et le combat ont la même vertu ».¹⁹

Ainsi l'arbre, ses branches, ses fleurs, peuvent évoquer soit un paysage de guerre, soit de paix. Il est surtout l'arbre de liberté :

« Dans une mémoire abyssale
L'arbre sonore de la liberté
A la forme spatiale de l'air
Aussi beau que l'avenir ».²⁰

Le genre d'arbre est parfois spécifié. Les exemples que citent Malek Haddad et Henri Kréa sont ceux d'arbres typiques de l'Algérie : l'olivier, le cèdre, l'oranger, le palmier et surtout le figuier :

« Les figuiers conservaient dans leur longue
patience
L'espérance d'un fruit à la taille des crimes ».²¹

Le figuier est comme l'olivier, symbole d'un pays enduring, acteur dans l'Histoire algérienne :

« Et toi figuier arbitre des générations
Ordonnateur des prochaines circoncisions des
âges ».²²

D'autres arbres apparaissent chez les poètes français de la Résistance :

« Le sapin aux lèvres dures
Le pin qui sait bien se taire
Le noyer à son ouvrage
Le tilleul à son parfum ».²³

On peut citer aussi le chêne, le cerisier, le rosier, la vigne... C'est « l'univers des arbres verts » où le monde « est pareil à l'ancienne forêt », écrit Aragon.

L'arbre peut signifier toute la nature et non plus une de ses composantes. La forêt se dresse comme un symbole :

« Ils étaient quelques-uns qui aimaient la forêt
Et qui croyaient au bois brûlant ».²⁴

Le règne humain et le règne végétal demeurent très proches. Eluard les a étroitement associés et confrontés :

« Le feu réveille la forêt
Les troncs les cœurs les mains les feuilles ».²⁵

Il existe ici une analogie complète (structurale et fonctionnelle) établie entre l'homme et l'arbre (main = feuille, tronc = corps). La solidarité de la forêt et de l'homme algérien peut se manifester par un refus total du colonisateur :

« Les forêts entières se pétrifièrent et le pays
Entier devint la proie des rocaïles ».²⁶

Eluard évoque « une forêt d'amis », les forêts « en cage », la femme qui était « comme une forêt ». Et il prête, par son vocabulaire une voix, une chair, un sang aux arbres.

Cette personnification de l'arbre s'étend à la nature entière : le champ est de « chair touchante », les moissons « humaines », le bouquet « de la peau », le raisin « des lèvres », le jardin « sourit » et les blés « dansent ».

On trouve ainsi dans cette poésie de la Résistance une confusion totale des référents homme / arbre. Toute végétation renvoie à l'homme, et l'homme s'enveloppe de verdure qu'il soit colonisateur ou colonisé. C'est à partir de ces images symboliques, que nous pouvons saisir l'ensemble des idées, et des croyances de la société de cette époque et connaître la structure idéologique des poèmes de la Résistance. La pensée est cachée dans les vers. Le symbolisme se propose d'évoquer l'invisible. Le

15 Aragon, *En français dans le texte*, Seghers, 1946, p.127.

16 Kréa, *Liberté première*, p.7.

17 Eluard, *Poésie et Vérité*, Œuvres complètes, la Pléiade, p.118.

18 Malek Haddad, *Ecoute et je t'appelle*, Maspéro, 1961, p.128.

19 Ibid, p.51.

20 Kréa, *La Révolution et la Poésie*, p.52.

21 M. Haddad, *Ecoute et je t'appelle*, p.68.

22 Kréa, *La Révolution et la Poésie*, p.20.

23 Eluard, *Liure ouvert II*, p.1089.

24 Eluard, *Au rendez-vous allemand*, p.1275.

25 Eluard, *Le lit la table*, p. 1221.

26 Kréa, *Préliminaires à une mythologie, Liberté Première*, p.3.

peuple-arbre gigantesque se tient debout, la tête haute, il résiste à tous les vents.

L'ARBRE DANS LA POÉSIE MAGHRÉBINE

D'EXPRESSION FRANÇAISE :

Durant plusieurs années, l'arbre a joué un rôle historique de premier ordre, il défendit et abrita le peuple contre les envahisseurs. Plus tard, il continue à jouer plus d'un rôle : tantôt actif, tantôt passif. L'arbre, qu'il soit cadre de l'action ou personnage, il intervient dans la vie de l'homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort. La présence des mots du champ sémantique de la végétation, employés métaphoriquement, apporte à l'énoncé socio-politique de la poésie maghrébine d'expression française une information particulière.

On remarque la fréquence de l'association des mots homme / arbre. L'arbre symbolise la virilité, il croît au milieu des épines et des ronces, et il se veut enraciné dans la terre des hommes. Jean Sénac écrit :

« Arbre mon aimantier
qui prend le geste de l'homme
et la forme de son salut
Mon arbre qui devient la plus pure présence
de l'homme dans son désert
qui connaît le secret des gisements de l'âme
Les audaces du cœur calcaire et la vertu patiente
du jaillissement
Mon arbre bien planté
Dans cette chair atroce ».²⁷

La relation est parfois immédiate, arbre qui « prend le geste de l'homme », qui devient « la plus pure présence de l'homme dans son désert », et parfois elle s'établit avec un mot qui a un trait humain : cœur, âme, chair, ou qui implique l'homme comme référence : sueur.

« Tout ici est suant de sève ».²⁸

L'image de l'homme-arbre est fréquente. Cet arbre solide, immortel est pluriel, il implique le tout, le « plusieurs » :

« Nous sommes l'arbre »²⁹ écrit Henri Kréa.

L'arbre, c'est le souvenir du pays, le retour aux racines. Exilés de leur terre, de leur histoire, de leur langage, les poètes maghrébins s'éveillent : le souvenir réveille, la mémoire vivante, l'ancêtre renaît. Tahar Ben Jelloun écrit :

« C'est un poème
Engendré par l'absence
Un pays à naître

au bord du temps et de l'exil

²⁷ Jean Sénac, *Poèmes, l'arbre et les ronces*.

²⁸ Ibid.

²⁹ *La Révolution de la poésie*, p.87.

Après un sommeil profond

Suspendu à un arbre

aux branches fragiles

frappées par le vent

Ma partie est une rencontre

Qui a eu lieu sur un lit de feuillage ».³⁰

L'arbre du temps laisse tomber ses années comme le confirme A. Benhamza :

« Lorsque tu ouvres le cœur des mots

Les feuilles tombent comme des années ».³¹

Dans l'image de l'arbre, les poètes ont recherché la réconciliation de l'homme avec lui-même, ses origines, ses ancêtres, la paternité perdue, le retour à la mère. La racine est le passé, le souvenir, l'histoire de tout un peuple :

« Ils ont souillé les racines nocturnes du peuple

L'Arbre grave

de la Berbérie reculée ».³²

La branche renforce la comparaison de l'arbre avec l'homme, elle suggère celle de l'étendue :

« Sous un arbre aux bras longs comme

Un regard de ma mère ».³³

L'arbre suffoqué de Hamid Tibouchi illustre, bien cette association arbre-homme et présente le problème de déracinement et de la recherche de l'identité :

« Un arbre seul

Les cheveux au vent glacé de l'aube

S'en est allé par le chemin

Vers un horizon incertain ».

Le symbolisme de l'arbre reste ancré dans le conflit et le drame de la vie et de la mort. Nous retrouvons sans cesse l'image de la mort et de la renaissance continue : « Le blé naissant », la forêt peut « renaître », les fleurs « refleuriront », après s'être envolées « pétale par pétale ». C'est la résurrection de la victime, la renaissance de tout un peuple. L'arbre dure tout en étant susceptible de mort. Le peuple reste malgré les victimes, et le nombre des martyrs. C'est un arbre humain « aux bras longs comme un regard de mère » (Jean Amrouche, *Adieu au pays natal*). Cette poésie maghrébine d'expression française renvoie aux arbres, forêts, jardins, fruits, racines et fleurs, connotation à la fois politique et socio-historique qui dévoilent le vrai sens des textes.

L'arbre, dans la littérature orale (conte populaire) ou écrite (la poésie) reste en rapport étroit avec l'être humain et porte la marque de la colonisation et ses

³⁰ *A l'insu du souvenir*, Maspéro, 1980.

³¹ *Lumières fragiles et profonds déserts*, éd. St. Germain-des-Près, 1977.

³² Nordine Tidaï, *La patrie totale*.

³³ Jean Amrouche, *Cendres, Adieu au pays natal*.

cicatrices, les maux de l'homme et les « déchirures du temps ». Nous terminons par ce vers, question qui reste sans réponse, de Ben Jelloun :

« Est-ce l'arbre ou l'infamie des longues insomnies qui se penche pour épeler les déchirures du temps ? »³⁴ et « l'arbre est une voix »³⁵ ajoute plus loin Ben Jelloun.

exemples en langue française), thèse de doctorat, Université du Caire, 1986.(non publiée)

Les Connotations socio-politiques de la végétation dans la poésie maghrébine d'expression française, in Actes du colloque international

Texte et Contexte, l'Université du Caire 12-14 octobre 1991, publié par le

Service culturel de l'Ambassade de France en Egypte.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS :

CONTES ORAUX OU POPULAIRES :

DELARUE (Paul) – TENEZE (Marie-Louise), Le conte populaire français, Maisonneuve et Larose t.1, 1976.

MEHANNA (Gharraa), Les contes populaires français et égyptiens, thèse de 3^e cycle, 1981, Université du Caire , annexe , Textes recueillis des contes populaires égyptiens.(traduction de la thèse publiée en arabe)

POÉSIE :

ARAGON (Louis), En français dans le texte, Seghers, 1946.

La Musée Grévin, Minuit, 1943.

BEN JELLOUN (Tahar), Poésie complète, 1966-1995, Du Seuil, 1995.

ELUARD (Paul), Œuvres complètes, la Pléiade, t1 et t2, Gallimard, 1968.

HADDAD (Malek), Ecoute et je t'appelle, Maspéro, 1961.

KREA (Henri), Liberté première, P.J. Oswald, 1957.

La Révolution et la Poésie sont une seule et même chose, P.J. Oswald, 1957,

réédition revue et augmentée, 1960.

ANTHOLOGIE :

Espoir et parole, Textes recueillis par Denise Barrat, Seghers, 1963.

Poètes marocains de langue française in Poésie I, n.122, janvier – mars 1985.

A) Ouvrages consultés :

BETTELHEIM (Bruno), La psychanalyse des contes de fées, Robert Laffont, 1976.

L. LAVADOR (Yvonne), La poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie, Etudes Romanes de LUND, Sweeden, thèse de doctorat.

B) Revues :

Littérature n.4, décembre, 1971 : GARY- PRIEUR (Marie-Noëlle), La notion de connotation(s).

Traditions populaires, t.XIV, 1899 : SEBILLOT (Paul), Notes sur le culte des arbres.

C) Thèses et Actes de colloques :

MEHANNA (Gharraa), La Poésie de la Résistance Depuis la Seconde Guerre Mondiale (Etude linguistique de certains

³⁴ Ben Jelloun, **X Non identifiés**, p.442. ³⁵ Ibid, p.444.

³⁵

L'arbre dans le conte ivoirien : éléments d'analyse à travers *Le pagne noir* de Bernard Binlin Dadié et *Les Aventures de Tôpé-l'Araignée* de Touré Théophile Minan

KOUACOU Jacques Raymond Koffi

UNIVERSITÉ DE BOUAKÉ, CÔTE D'IVOIRE

INTRODUCTION

Loin de paraître de moindre importance, l'arbre, par la place de choix qu'il occupe dans les cultures religieuses ou traditionnelles et par les différents motifs représentatifs et symboliques qui lui sont rattachés, s'impose à l'observateur éclairé comme une richesse rappelant le rapport étroit existant entre la pensée humaine et le monde forestier.

A l'instar des mythes et contes populaires du monde, les récits de tradition orale africaine sont respectueux de cette convention qui restitue à l'arbre tout son sens dans la vie des communautés humaines. C'est ce que l'on constate d'ailleurs dans le cadre restreint de la littérature orale ivoirienne et dans le domaine du conte ivoirien, en particulier.

Quelle place l'arbre occupe-t-il dans le conte ivoirien ? Comment y est-il représenté et comment fonctionne-t-il ? Quel en est le symbolisme et quelles valeurs la société ivoirienne accorde-t-elle à l'arbre par le truchement du conte ?

Pour répondre à cette problématique et pour un souci de représentativité de l'ensemble des croyances culturelles en Côte d'Ivoire, notre analyse portera sur deux recueils de contes¹ : *Le pagne noir* de Bernard Binlin Dadié et *Les Aventures de Tôpé-l'Araignée* de Touré Théophile Minan.

1 ¹ Nous avons choisi ces deux recueils parce qu'ils portent respectivement sur des contes issus des zones de forêt et de savane, les deux principaux espaces géographiques que l'on retrouve en Côte d'Ivoire et qui y laissent découvrir, par conséquent, les deux types représentatifs de contes : les contes de forêt dont *Araignée* est le décepteur (*Le pagne noir*, recueil de contes se rapportant essentiellement à la zone de forêt) et les contes de savane où le Lièvre est le dépositaire de la ruse (*Les Aventures de Tôpé-l'Araignée*, recueil de contes issu du pays tagouana, une zone de transition entre la forêt du sud et la savane du nord).

I- IDENTIFICATION DES ARBRES DU CORPUS

Au-delà de la présentation générale et commune qui en font des arbres ordinaires, certains arbres que ces deux recueils de contes ivoiriens présentent au lecteur-spectateur émergent du lot au moyen d'une identification particulière et significative. L'une des spécificités de ces arbres vient de ce qu'ils sont, eux, identifiés par des noms. Ce sont respectivement le fromager et le baobab dans *Le pagne noir* auxquels s'ajoute le néré dans *Les Aventures de Tôpé-l'Araignée*.

Cette désignation qui les singularise a pour intention d'attirer l'attention du lecteur-spectateur sur ces arbres dont la place et l'importance en font des arbres spéciaux. En effet, tout comme les personnages des récits, ces différentes espèces d'arbre que l'on rencontre dans les contes bénéficient d'un traitement littéraire. Ils sont ainsi entourés d'un ensemble de termes descriptifs donnant une idée de leur grandeur, de leur gigantisme et de leur robustesse. Bernard Dadié corrobore cette assertion lorsqu'il précise :

« Dans ce champ poussait un fromager peu commun, un gros, gros fromager qui devait être l'ancêtre des fromagers, tant il était biscornu, manchot, tordu, boudineux, épineux, massif. »²

Cette haute taille des arbres que sévissent de mentionner les récits au milieu d'autres espèces d'arbres anonymes semble les préparer à une relation beaucoup plus étroite avec les personnages et leurs aventures, et indirectement avec les peuples dépositaires de ces contes. Pierre-Emile Rocray note à ce sujet :

« Les grands arbres ont un rôle incontournable

2 Bernard Dadié, *Le pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 53

à jouer dans notre planète car ils sont les gardiens de la Terre et ce, de nombreuses façons. L'Homme fait partie intégrante de ce qu'ils gardent. En un sens, on peut symboliquement les considérer comme une école de philosophes charitables ayant une pureté non humaine et un immense désir de servir l'humanité. »³²

Comment fonctionnent ces grands arbres dans le corpus ? C'est à cette question que répondra l'étape qui va suivre.

II- ANALYSE PHYSIOLOGIQUE

Il s'agit ici de voir comment les contes représentent les trois espèces d'arbres identifiées plus haut et le rôle qui leur est accordé dans l'économie du récit et dans la quête entreprise par les personnages, notamment par le décepteur.

Notons, de prime abord, que la localisation de ces arbres exige déjà de notre part une attention particulière. Ainsi, dans *La bosse de l'araignée*, nous notons ce qui suit : « ... dans la brousse étaient des nains, des nains danseurs, qui, toutes les nuits, venaient danser sous le fromager du village »⁴³.

Au-delà de l'aspect étrange des êtres qui viennent s'y rassembler de nuit, il importe de faire remarquer que cet arbre, par sa singularité (le fromager du village), est le lieu d'attraction des humains, abritant généralement des débats autour de sujets d'intérêt communautaire.

Dans le conte intitulé *Le bœuf de Dieu*, le récit fait mention d'un gros et vieux fromager hors du commun situé dans « le champ de dieu »⁵⁴. Les Aventures de Tôpé-l'Araignée présentent, pour leur part, un gros arbre qui se trouve être « l'unique arbre à « néré » du village »⁶⁵ et « un grand fromager situé au beau milieu d'un grand fleuve »⁷¹ à travers respectivement les contes dénommés *Le néré de Dissia* et *Voyage au pays de l'abondance*.

En tout état de cause, qu'ils soient situés au village, en pleine forêt ou au milieu d'un fleuve, ces arbres, à travers l'expressivité de leur emplacement, sont dignes d'intérêt⁸². En effet, une réelle adéquation entre les différentes représentations des arbres et le monde des humains se découvre au fil des aventures.

Le procédé utilisé par ce faire est la personnification

3 ² Pierre-Emile Rocray, *La symbolique des arbres*, communication présentée en février 1997 dans le cadre des déjeuners-causeries de la Société de l'arbre du Québec.

4 ³ Bernard Dadié, op. cit., « *La bosse de Dieu* », p.39

5 ⁴ Bernard Dadié, op. cit., « *Le bœuf de l'araignée* », p. 53

6 ⁵ Touré Théophile Minan, *Les Aventures de Tôpé-l'Araignée*, « *Le néré de Dissia* », Paris, Edition Hatier international, 2002, p. 81

7 ¹ Touré Théophile Minan, op. cit., « *Voyage au pays de l'abondance* », p. 43

8 ² Au-delà des autres fonctions que nous verrons dans la troisième étape de notre analyse, ces arbres constituent une source alimentaire pour les populations, même si les contes ne donnent pas trop de détails à ce propos, hormis l'arbre à « néré » qui, dans *Les Aventures de Tôpé-l'Araignée*, portait de « belles gousses dont on tirait une farine jaune appréciée par les jeunes et les moins jeunes, et dont on tirait à partir des graines le « le Soumara », destiné à donner du goût et de l'arôme à la sauce », « *Le néré de Dissia* », p. 81

par l'octroi d'attributs humains, de caractéristiques anthropomorphiques aux arbres : la parole⁹³, l'assimilation des arbres aux humains sur le plan de la morphologie¹⁰⁴, leur représentation en adéquation avec les humeurs, les émotions et les sentiments humains¹¹⁵ (la joie, la tristesse).

L'intention des conteurs par ce mode de représentation anthropomorphique des arbres est la recherche d'un conformisme entre la nature des faits narrés, les diverses tournures des événements et le paysage extérieur qui, ce faisant, est donné ici comme une sorte de « baromètre ». En d'autres termes, la représentation des arbres est à appréhender comme un élément de lisibilité et de vraisemblabilité de l'histoire racontée. Elle permet ainsi de donner à la fiction l'apparence de la réalité¹²⁶, de la vérité.

Comme nous le constatons, les contes ivoiriens sont favorables à une perception des arbres comme des symboles, d'où le symbolisme se dégageant de leur représentation.

III- ARBRE, FONCTIONS SYMBOLIQUES ET VALEURS CULTURELLES

Tout comme dans les formes littéraires et artistiques où l'arbre se trouve confiné aux règles du sens et de la signification, les contes ivoiriens, se fondant sur les réalités culturelles sociales, y distinguent diverses fonctions symboliques. De fait, les sociétés traditionnelles des contes analysés sont considérablement influencées par des pensées superstitieuses qui révèlent l'importance que revêt l'arbre, et partant la forêt, dans la vie des peuples qui y mènent leur existence.

« La plupart des sociétés traditionnelles possèdent une sorte de concept panthéique de la nature pensée et vécue comme une entité vivante, peuplée aussi bien d'êtres surnaturels que d'êtres vivants avec lesquels les hommes entretiennent des relations de type varié. »¹³¹

Pour les populations ivoiriennes autochtones, l'arbre doit, avant tout, faire l'objet de respect, car comme le conçoivent si bien les personnages des contes de Bernard Dadié, faire du mal à un arbre, le souiller (y faire ses besoins), attire le malheur¹⁴². Cette croyance durablement ancrée dans l'esprit de ces gens appelle de leur part une attitude de sauvegarde de l'arbre, en particulier, et de la forêt, en général (le phénomène des « bois sacrés » ou des « forêts sacrées »). C'est pour cette raison que les grands arbres sont, de tout temps, l'objet de protection étant donné qu'ils abritent des esprits

9 ³ Touré Théophile Minan, Idem., « *La gourde de la sagesse* », p. 7

10 ⁴ Bernard Dadié, op. cit., « *Le miroir de la disette* », p. 8

11 ⁵ Bernard Dadié, Idem., « *La cruche* », p. 24

12 ⁶ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 194

13 ¹ Françoise Aubaille-Sallenave et alii, « *Etude comparative de la représentation symbolique des arbres et de la forêt équatoriale par quelques populations indigènes* », document en ligne, Paris, 1995

14 ² Bernard Dadié, op. cit., « *Le miroir de la disette* », p. 9

dignes de vénération et considérés, dans l'œuvre de Touré Théophile Minan, comme « les Habitants-du-Grand-Baobab »¹⁵³ ou « Ceux-du-Grand-Fromager »¹⁶⁴, selon le type d'arbre choisi pour y élire domicile.

Par ailleurs, les récits associent la représentation de l'arbre au bonheur qu'il est supposé accorder aux humains. On parle dans ce cas d'arbre magique ou d'arbre détenant un pouvoir magique. L'arbre, en raison certainement de sa grande taille, se présente, pour ainsi dire, comme un médiateur, c'est-à-dire un trait d'union entre les vivants et les morts, un instrument à même de contribuer à faire changer le destin et de favoriser l'accès à un mieux-être¹⁷⁵.

Le grand arbre ne peut jouer ce rôle que parce qu'il est le symbole de la longévité par cela seul qu'il est reconnu pour sa résistance face aux intempéries et pour sa sempiternelle régénérescence, à travers les cycles saisonniers de renouvellement de ses feuilles (de leur chute et de leur croissance).

Toutefois, situé sur la place publique du village, l'arbre est moins le symbole d'une médiation verticale - entre les humains et leurs ancêtres - que celui d'une médiation horizontale, c'est-à-dire un moyen de cohésion, de quête de la vérité et de la justice sociales entre les humains à travers le concept de "l'arbre à palabres"¹⁸⁶. Ainsi donc, l'arbre se voit être le symbole de l'intégration de l'acteur social à son milieu dans un monde inter-relationnel.

CONCLUSION

Comme dans la plupart des sociétés traditionnelles humaines, les récits de tradition orale ivoirienne accordent une place de choix à l'arbre qui joue un rôle très important aussi bien dans l'imaginaire du conte que dans la société réelle. Reflet de la vie sociale et expression de la croyance populaire, les contes analysés accordent leur suffrage aux trois espèces que sont le baobab, le fromager et le néré. En effet, eu égard à leur imposant aspect physique remarquable et à leur fonctionnalité dans les différents récits, ces arbres tenant lieu de symboles ont pour "dénominateur commun" l'établissement d'une double relation entre le monde des humains et l'univers forestier : une relation verticale traduisant la communion entre les acteurs de la société et le monde des esprits et une relation horizontale permettant aux humains d'être en phase avec eux-mêmes et avec les valeurs culturelles de leur société.

15 ³ Touré Théophile Minan, op. cit., "La riche épouse", p. 65

16 ⁴ Touré Théophile Minan, p. 69

17 ⁵ L'exemple est donné dans **Le pagne noir** de Bernard Dadié où il a suffi à Kacou Ananzè de monter, sous l'invite du petit Silure, à la douzième branche du gros fromager situé au bord de la rivière pour basculer de sa vie de misère et de disette à un monde merveilleux où tout n'était que richesse et bonheur.

Bernard Dadié, op. cit., "**Le miroir de la disette**", p. 14

18 ⁶ Se référer à ce sujet à l'article de Quenum Alphonse, « **Palabre africaine et quête de la vérité dans une Afrique morcelée** » paru dans **Parole et vérité**, RUCAO n°24, Abidjan, SEPRIM IVOIRE, 2005, pp. 87-96

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BENOIST (Luc), Signes, symboles et mythes, Paris, PUF, 1977.

CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 2^e éd. Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982.

FISCHESSER (Bernard), Reconnaître facilement les arbres, identifier, soigner, planter, protéger, Lonay (Suisse), Edition Delachaux et Niestlé, 2008.

POULSEN (G.), Homme et l'arbre en Afrique tropicale : trois essais sur le rôle des arbres dans l'environnement africain, Ottawa, CRDI, 1978, disponible sur Internet :

<http://idl-bnc.idrc.ca/dspace/handle/123456789/2593>

ROCRAÏ (Pierre-Emile.), La symbolique des arbres, Rapport présenté à la Société de l'arbre du Québec, disponible sur Internet :

[Misraimz.free.fr/divers/la symbolique des arbres.pdf](http://misraimz.free.fr/divers/la_symbolique_des_arbres.pdf)

Interchangeabilité du motif du bois dans l'exorde d'une chanson de tradition orale « La Blanche Biche »

Brigitte Charnier

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE) DE L'UNIVERSITÉ STENDHAL, GRENOBLE

Si l'on peut attester que la chanson de tradition orale française comporte un répertoire important de chansons « religieuses » où est mis en scène la croix de Jésus ou le « chapeau d'épine¹ » et affirmer sans ambiguïté que la croix symbolise, comme le signale M. Eliade, une forme d'axis mundis, comment interpréter dans les autres chansons l'évocation d'un bois ?

Nombre de chansons racontent en effet une scène de meurtre, de violence où la demoiselle perd sa virginité ou la vie². Le bois est alors le lieu du non civilisé, où se déchainent les instincts les plus violents de l'homme. S'il semble connoter la mort, on peut se demander quelles en sont les raisons. Au-delà de la réalité où il est plus aisé d'accomplir un meurtre dans un lieu qui permet de ne pas être à découvert, ne faut-il pas décrypter d'autres raisons qui relèveraient du mystère qui entoure tout lieu sacré ?

La complainte de la Blanche Biche constituera le point d'ancrage de cette analyse dans la mesure où la métamorphose récurrente que subit la jeune fille, ainsi que le festin final, inscrit la complainte dans une dimension mythique. En voici les principaux épisodes, empruntés aux dix-huit versions recueillies en France :

Une jeune fille, généralement prénommée Marguerite, se promène en compagnie de sa mère dans les bois. Elle avoue à sa mère son chagrin : elle se métamorphose en blanche biche la nuit, en fille le jour. Or son frère, appelé dans de nombreuses versions Renaud, secondé par ses chiens - accompagné ou non d'autres chasseurs - la pourchasse avec férocité. Elle est prise, dépecée par un dépouilleur ou un cuisinier, puis servie au banquet qui réunit les chasseurs et la mère. Le frère s'étonne de l'absence de sa sœur. À ce moment la voix de

la jeune fille s'élève de la table, explique qu'elle est, sous forme de plat, la première servie. Elle raconte son démembrement. Selon les versions, le texte s'achève ainsi ou par une conclusion mettant en scène les réactions du frère et/ou de sa mère ou par une connotation chrétienne (le frère choisit de faire pénitence ou il est voué à l'enfer et sa sœur au paradis).

Que la version affiche affirme une dimension chrétienne ou non, il est indéniable que la complainte invite à une réflexion mythique. Or, il est intéressant de constater que si la chanson subit quelques variantes relativement minimales dans la narration, l'exorde, lui, est sujet à modifications :

Celles qui vont au bois, c'est la mère et la fille³

Tout au proch' d'un buisson, la mère aussi la fille⁴

Là haut, parmi ces champs, sont la mère et la fille⁵

Là-haut, parmi ces champs, y a la mère et la fille⁶

Sur le pont de Léon que Marguerite y passe⁷

Ce processus de variation de l'exorde est un procédé bien connu des folkloristes. Pourtant, la mise en relation des lieux débutant la complainte met en

1 Voir les collectes de A. Millien dans B. Charnier, *La Blanche Biche, Poétique et imaginaire d'une complainte traditionnelle*, thèse, Grenoble : [s.e.], 2008, vol.3, annexes.

2 Voir les chansons où la jeune fille est assassinée dans *Chants et chansons du Nivernais*, recueillis par A. Millien et préface de G. Delarue. Marseille : Laffitte Reprints, 1981.

3 J.-F.G. Vaugeois, *Histoire des antiquités de la ville de L'Aigle et de ses environs*, L'Aigle : Brédif, 1841, p. 584 et publiée dans *Mémoires* 2, Paris, 1884-1885, p. 307.

4 L. Decombe, *Chansons populaires d'Ile et Vilaine*, Rennes : La Découvrance, 1994, Fac-simile de l'édition de 1884 p. 270-272 et p. 273-274.

5 S. Trébucq, *La Chanson populaire en Vendée*, Paris : Le Chevalier, 1896, réédition Marseille : Laffitte Reprints, 1978, p. 291-292.

6 H. Gelin, *Légendes de sorcellerie, personnes changées en bêtes, fées et sorciers, retour des galipotes à la forme humaine, cas de dédoublement de la personnalité*, Ligugé : aux bureaux du « Pays poitevin », 1898, p.10-11.

7 Version interprétée par Emilienne Margueret, femme Gironard, 43 ans à Puysan (Les Deux-Sèvres), 1907. Fonds Coirault. Dépositaire G. Delarue.

évidence des similitudes constitutives du mythe. Et, pour comprendre ce qui se joue, il est nécessaire d'observer les contes, issus ou non de la tradition orale, où une jeune fille métamorphosée en biche est poursuivie par un chasseur.

LE BOIS

Le bois, qu'il s'agisse de contes appartenant à la tradition orale⁸ ou de contes oraux mis en écrit au moyen âge par des auteurs anonymes⁹ ou tel que Marie de France¹⁰, apparaît bien comme le lieu de rencontre avec un personnage de l'autre monde. La biche/fée que poursuit le chasseur apporte, invariablement, prospérité dans les contes médiévaux – le chevalier dispose alors de richesses inépuisables – et royauté dans les contes de la tradition orale – le chasseur épouse la biche/femme de même que la royauté. Ainsi, le bois est explicitement désigné comme le lieu qui permet de pénétrer dans l'autre monde et de conquérir une femme de l'autre monde.

La christianisation de ces légendes se vérifie, et si l'animal poursuivi n'est plus une biche mais un oiseau, l'épisode se situe dans « un beau bois, hors de [l'] abbaye¹¹ ». Un moine prie Dieu de lui montrer la douceur qui attend les hommes au paradis. Dieu lui envoie un oiseau/ange. Le moine le suit jusque dans le bois, écoute le chant de l'oiseau – médiateur entre le monde terrestre et le monde divin – et entre en contemplation. Lorsqu'il à son abbaye, trois cents ans se sont écoulés¹².

Cette spécificité du bois, point de jonction entre deux mondes, trouve en fait ses racines dans les mythologies païennes, mésopotamiennes, altaïques, scandinaves ou celtes. La tradition orale ou écrite n'en a conservé que des substrats, tel le topos de la chasse au blanc cerf.

LE BUISSON

Si ce type de la chasse, dont le but est de conduire un mortel dans les bras d'une fée¹³, se rencontre fréquemment dans la littérature médiévale, que penser alors de la mention du buisson ? Il est incontestable que les légendes chrétiennes attestent de l'importance du buisson. Ainsi Ph. Walter rappelle diverses légendes

hagiographiques où le buisson joue le rôle de médiateur entre le monde terrestre et le monde sacré. Soit le buisson grandit de façon miraculeuse et l'on construit une église dédiée au saint instigateur de ce miracle¹⁴, soit, pour guérir son enfant malade, l'on accroche les langes de l'enfant et l'on prie saint Guinefort¹⁵, ou encore c'est un taureau qui s'arrête devant un buisson, refuse d'avancer davantage et l'on découvre à cet endroit une statue de la Vierge¹⁶. Il faut alors s'interroger sur les raisons qui ont poussé les hagiographes à investir le buisson de connotations sacrées. De fait, il semblerait qu'il s'agisse d'un topos judéo-chrétien en référence d'une part au buisson ardent¹⁷ ou, en référence, d'autre part, avec la passion du Christ comme semble le signaler un épisode du roman médiéval *Perceforest* où un homme vit au milieu d'un buisson pour sauver son âme¹⁸.

Pourtant, dans d'autres textes médiévaux, il ne s'agit plus d'un homme mais bien d'un animal féérique qui vit dans un buisson, telle la biche poursuivie par Guigemar dans le lai éponyme¹⁹. Ce motif de l'animal/fée caché dans un buisson se rencontre également dans des chansons où le chasseur croyant viser un animal tue son amie : le fils du roi décide, là-bas en riviérette de chasser les pigeons [...] les canards et même tout. Cependant il manqu[e] bien tout / Exceptée sa douce mie de derrière le buisson²⁰. Comme le bois, le buisson marque la frontière entre deux mondes, représente un lieu de passage vers l'autre monde.

LE PONT

Or il est un édifice qui exprime, lui aussi, ce passage d'un monde profane vers un monde sacré : le pont. Saint Bénézet, dont la légende est rapportée dans un texte en vieux provençal du XIII^e siècle, est connu comme le constructeur miraculeux du pont d'Avignon, ce qui le désigne, dans la tradition légendaire, comme un « passeur » et laisse entrevoir les enjeux mythiques qui s'y cachent. N'est-ce pas étonnant que la ville d'Avignon ait hébergé la papauté et les souverains pontifes (c'est-à-dire constructeurs de ponts) au XIV^e siècle ? Pourtant, la christianisation n'eut de cesse d'inscrire dans les mémoires d'innombrables ponts du diable²¹ où le Malin aide à la construction des ponts espérant obtenir

8 « La blanche biche », conte Picard conté en 1878 et recueilli par E.-H. Carnoy in Romania, VIII, 1879, p.224-229, Luzel : « Le géant Calabardin et la princesse aux cheveux d'or », Revue des traditions Populaires, I, 1886, p. 62-70, Henry-Desestangs, « Le pont des fées », Le pays lorrain : revue illustrée, « Sté d'archéologie lorraine et Musée historique lorrain », 1908.

9 « Graellent » Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles Paris : GF-Flammarion, 1992, p. 18-61.

10 M. de France, « Guigemar », Lais, Paris : Gallimard, 2000, Folio classique, p. 36-91.

11 P. Sébillot, Croyances, mythes et légendes de France, Paris : Omnibus, 2002, p. 193.

12 Le bois où le « héros » ignore le temps qui passe se rencontre également dans un lai anonyme. Le chevalier poursuit cette fois-ci un sanglier qui le mène dans les bras d'une fée. Il souhaite retourner un instant dans le monde des mortels et y meurt de vieillesse : plusieurs siècles s'étaient écoulés depuis son départ à la chasse.

13 L. Harf-Lancner, Les fées au moyen âge : Morgane et Mélusine : la naissance des fées, Paris : Champion, 1984, p. 222.

14 Ph. Walter, Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Age, Paris : Imago, 2003, p. 80.

15 Idem, p. 178.

16 Idem, p. 185.

17 L'ange de Yahweh lui [à Moïse] apparut dans une flamme de feu, du milieu du buisson [...] 4 – Yahweh vit qu'il s'avancait pour regarder ; et Dieu l'appela du milieu du buisson, et dit : « Moïse ! Moïse ! Il répondit : « Me voici ». 5 – n'approche pas d'ici, ôte tes chaussures de tes pieds, car le lieu sur lequel tu te tiens est une terre sainte ». [Exode3 (2-3-4-5)] dans L'ancien testament, traduction révisée par J. Bonsirven et Le nouveau testament traduction nouvelle par A. Tricot, Tournai : Desclée et Cie, Editeurs pontificaux, 1952, p 50-51.

18 *Perceforest*, tome I, deuxième partie, Genève : Droz, 1999, p. 193.

19 M. de France, « Guigemar », Lais, op. cit. p. 42. « En l'espeise d'un grant buisson / Vit une bise o un foün » // Au coeur d'un grand buisson // il aperçoit une biche avec un faon. »

20 J. Daynard, Vieux chants populaires recueillis en Quercy, Cahors : 1889, p. 78-81.

21 Ph. Walter, op. cit. p. 120-123.

en échange une âme ; mais au dernier moment il est berné par un saint.

Pour comprendre l'importance de ce motif il faut à nouveau se tourner vers les récits arthuriens où le motif abonde, tel le Pont de l'Épée ou le Pont sous l'eau dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes²². Le pont permet de passer du monde profane à l'autre monde, transformant alors les innombrables châteaux en sorte d'îles, rappel des imramma celtiques où les marins vivaient des aventures féeriques, l'île représentant par excellence l'autre monde²³. De même, dans un des contes mentionnés précédemment, « le pont des fées²⁴ », le chasseur de biche s'endort près d'un pont – le pont des fées – et à son réveil, séduit par une nymphe, la suit et disparaît à jamais dans l'eau du torrent. On remarque une transformation du motif puisque le chasseur ne reparait pas, à la différence des héros arthuriens, qui, eux, vont et viennent entre ces deux mondes, signalant par là leur élection. Il est à relever, néanmoins, qu'il subsiste des traces de cette élection dans « le pont des fées », dans la mesure où la marraine du jeune homme – une fée ? le conte nous laisse dans l'ignorance – lui avait assuré qu'il arriverait aux plus hautes distinctions.

Ce motif du pont lié à la chasse n'est pas inconnu non plus d'une colinda roumaine où, en l'honneur du futur marié, est organisée une chasse à la biche. Selon la colinda, les os de l'animal serviront soit à consolider un pont soit à fabriquer un pont sur lequel passeront les jeunes gens devant participer à la cérémonie de mariage du futur époux²⁵. Certes, la biche n'est pas la femme qu'épouse le futur marié, mais elle est néanmoins rattachée à un rite devant assurer la prospérité de la famille à venir²⁶.

Si la mention du pont engendre une certaine perplexité dans la complainte, ce n'est qu'en reliant ce motif aux contes de tradition orale, aux récits arthuriens ou encore à la légende de saint Bénézet qu'il est possible d'en percevoir les significations et les substrats mythiques d'autant que ce n'est que tardivement que ce motif semble apparaître dans les chansons. En effet, pré et buisson reviennent de façon récurrente dans les chansons du moyen âge et du XV^e siècle alors que le pont en semble exclu²⁷.

LE CHAMP

Si le champ ne semble pas être investi de valeurs sacrées, il faut en fait se tourner vers les pastourelles

22 Ch. de Troyes, *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Gallimard : La Pléiade, 1994.

23 I. Olivier, *Odyssées arthuriennes. Aventures et insularité dans les romans arthuriens XIIe-XIIIe siècles*, thèse sous la direction de Ph. Walter, Grenoble : [s.e.], 2005.

24 Henry-Desestangs, op.cit.

25 Textes des colinda fournies par Emanuela Timotin.

26 Dans les textes les éléments magiques tels la peau, le poil, le lait, le sang et surtout les os – essence de la vie, sont mis en avant, éléments hautement symboliques de la richesse et de la fécondité. (cf. I. Talos, *Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine*, traduit par Anneliese et Claude Lecouteux, Grenoble : Ellug, 2002).

27 B. Charnier, *La Blanche Biche, Poétique et imaginaire d'une complainte traditionnelle*, op. cit. p171, n. 608.

les plus anciennes, chansons où sont mises en scène des bergères que courtisent des chevaliers. A. Jeanroy et, après lui P. Bec, a su mettre en évidence l'ancienneté de ce type de chansons dans la lyrique médiévale²⁸. G. Paris, médiéviste du XIX^e siècle, a, quant à lui, retrouvé et édité des pastourelles du XV^e siècle²⁹.

Pourtant, comme l'a montré M. Zink dans son ouvrage sur la pastourelle, la vie de sainte Marguerite s'apparente à ce type de chansons. Or, l'auteur de cette hagiographie médiévale³⁰ s'étend plus longuement que son modèle latin sur la mise en scène pastorale de la « bergère »³¹ et le vers 81 s'apparente aux exordes des pastourelles : « En chanp aloit, berbis gardoit » (Elle allait aux champs /pour y garder ses brebis). Par ailleurs, la tradition orale a conservé cet exorde puisque c'est ainsi que débute nombre de chansons relatant la vie de sainte Marguerite³². Poussant davantage son analyse, M. Zink décèle à travers la sainte l'archétype de la femme sauvage, croyance mythique profondément ancrée dans la mentalité du monde rural. Par ailleurs, c'est principalement dans la vie d'une autre sainte – sainte Marie-Madeleine³³ – que ce type d'exorde revient fréquemment. Derrière ces personnages féminins se cache probablement un ancien complexe mythique que le développement du culte marial a, au moyen âge, superposé aux « belles dames » expression qui, selon la tradition populaire, désigne les fées.

Le motif du champ est donc lui aussi investi de connotations religieuses, lieu peut-être non plus de passage, mais lieu où s'inscrit la toute puissance du sacré comme le révèlent les différents textes issus ou non de la tradition orale.

Bois, buisson, pont, champ, autant de motifs certes où puise le chanteur afin d'en agrémenter ses chansons comme le montre les variantes de l'exorde de la complainte. Le renvoi à d'autres sources illustre bien la nécessité du comparatisme, tant interne qu'externe. Cette méthode permet d'affirmer la présence de mythes ayant présidé à l'élaboration des chansons à jamais inaccessibles et explicite l'interchangeabilité des exordes. Cependant, s'il est possible d'attester de la permanence des mythes, il est plus délicat d'en décrypter le sens. De ces chansons des premiers temps ne restent que des substrats mythiques qui s'entremêlent et viennent brouiller les significations possibles de la complainte. Tout au plus, il devient patent que ces lieux fonctionnent comme des intermédiaires entre le sacré et le profane. Mais les substrats ont suffisamment conservé de leur puissance pour que la complainte fascine l'homme au pont que la thématique en soit actualisée

28 A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris : H.Champion, 1965 et P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris : Editions A. & J. Picard, tomes 1 et 2, 1977/1978.

29 *Chansons du XVe siècle*, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris par Gaston Paris, Paris : Firmin-Didot, 1875.

30 Wace, *La vie de sainte Marguerite*, Paris : Champion, 1932,

31 M. Zink, *La pastourelle*, Paris : Bordas, 1972, p. 9.

32 B. Charnier, *La Blanche Biche, Poétique et imaginaire d'une complainte traditionnelle*, op. cit. annexes p. 165-174.

33 Idem, p. 156-163.

en s'adaptant aux nouvelles formes de communication, tels les « architectones informatiques » de N. Reeves où se marient la musique, l'architecture, la physique et l'informatique³⁴.

MELINA, POÈTE

Oh mon arbre ! N'as-tu pas pitié de moi ?
 Tu me vois chercher mes racines,
 Dans une terre pleine d'épines,
 Et pourtant tu attises sans cesse mon cœur,
 Le ramenant à chaque fois à cette réalité d'horreurs.
 Hayat, Où sont les miens ?
 Je ne me reconnais plus dans l'être humain...
 Je regarde mes paumes sans fin,
 Et aimerais que mon chemin soit aussi tracé que mes lignes,
 Il n'en est rien, n'en sommes-nous pas dignes ?
 Que se passe-t-il pour les âmes de ces troncs vides ?
 Sont-elles parties ? Loin de leurs cœurs avides...
 Ont-elles laissés leurs écorces sans ailes,
 Afin que ceux dont l'être saigne puissent voir leur pâle dentelle ?
 Hayat, je frissonne face aux joies et aux tristesses de tes branches,
 Je me façonne pour avancer et apprendre à cueillir ce que tu tranches,
 Est-ce l'épreuve de l'humanité de se retrouver aveugle ?
 De perdre l'acuité et la rapidité de l'aigle,
 De devenir des monstres qui beuglent,
 Dont les mots ont un goût aigre ?
 De foncer dans le mur de l'argent ?
 Oubliant dans son élan,
 Nos histoires, nos ancêtres et leurs tourments ?
 Comme une prière lancée à l'arbre Vie,
 J'aimerais me reposer à tes pieds sans soucis,
 Je me bats pour ton honneur,
 Sans connaître ce qu'il me reste au compteur,
 Ma vie n'est rien si tu me promets que tes fleurs reviendront,
 si je sais que tes fruits un jour dans toutes les mains seront,
 si dans chaque coin de ce monde, l'amour retourne rond,

si dans chaque cœur fleurit l'œil de tes circulations...

Mais la beauté tragique est que je ne suis pas sûre de t'entendre,

Je ne peux que douter de tous ces mots tendres,

Un jour les suivre, l'autre te les rendre,

Je n'ai peut être pas encore l'âge de tes sillons,

Et pourtant je me sens lasse de tous ces tourbillons,

Mon âme est vieille face à leurs futiles engouements,

Je reste celle dont les yeux ont besoin d'émerveillements.

Je te confie, arbre de vie, que tes petits trop souvent me font couler la sève...

Et qu'ainsi, petit à petit, en moi les évolutions s'élèvent...

Hayat, Garde nous dans tes veines,

Pour que nos luttes ne soient pas vaines*

³⁴ N. Reeves, Mutations of the White Doe : An Algorithmic Gestation, octobre 1998-1999. www.fondation-langlois.org

Fonctionnalité et symbolisation de l'arbre dans les contes ouest africains d'expression française

Lambert KONAN Yao

UNIVERSITÉ DE BOUAKÉ (CÔTE D'IVOIRE)

INTRODUCTION

L'Africain¹, ontologiquement animiste, donne vie à tout ce qui l'entoure². Vivant en symbiose avec tous les règnes (animal, végétal et minéral), il n'ignore pas la vie et la mort. Ainsi, le miraculeux, l'insolite, le terrifiant, parfois même le comique font partie intégrante de son univers pour nourrir ce que l'on a appelé la littérature traditionnelle.

Cette littérature orale, par le biais de ses formes expressives narratives comme le conte met, admirablement, en scène des personnages humains, végétaux, animaux, allégoriques, supranaturels pour faire revivre ses récits. Mais, tous ces êtres n'interviennent pas dans les mêmes proportions ; c'est l'exemple du végétal dont la représentativité en tant qu'actant principal n'est pas toujours récurrente dans les textes oraux à l'instar des humains, des animaux et, quelquefois, des êtres anthropomorphes.

La présente réflexion qui s'intéresse à l'arbre³ saisit ce végétal à l'échelle d'un adjuvant et se propose de dégager sa fonctionnalité et sa symbolisation dans la littérature des contes de l'espace ouest africain francophone.

LES FONCTIONS DE L'ARBRE

La quasi-totalité des textes explorés⁴ a permis une

1 Celui de l'Afrique noire.

2 Pour la tradition africaine, tout a une âme. Il y a une âme du minéral, une âme du végétal et une âme de l'animal. C'est ce qu'on appelle « les trois âmes », chaque règne ayant une âme unique. Cf. Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo Dewal Mère de la calamité*, Abidjan, NEI, 1994, p.1999-2000.

3 Que Maillet et Bourgery définissent comme un végétal ligneux dont le développement adulte, en condition optimale, dépasse 7 mètres de haut. Cf. : *L'arboriculture urbaine*, Limoges, les presses du centre d'impression, 1993, p.50.

4 Kaïdara et Njeddo dewal Mère de la calamité de Amadou Hampâté Bâ ; *Le Pagne noir* de Bernard Binlin Dadié ; Les

recension des différents arbres rencontrés dans l'univers des récits. Les végétaux dont la fréquence ne traduit guère un manque d'épaisseur sont le fromager, le baobab, le caïlcédrat et le jujubier. Certes, une pléthore de végétaux est aussi mentionnée. Cependant, la présence récurrente des quatre arbres s'explique par leur fonction sacralisante qui dépasse de loin les autres végétaux. Dans les contes, les fonctions de l'arbre sont diverses. L'arbre est protecteur, nourricier et sacré. Amadou Hampâté Bâ, dans ses textes *Njeddo Dewal Mère de la calamité* et *Kaïdara*, met en exergue ces fonctions :

« Les trois grands de la brousse : un baobab, un caïlcédrat et un fromager. Leurs dômes étaient si épais et leurs branches si entremêlées qu'ils formaient une épaisse voûte de verdure sous laquelle régnait une ombre bienfaisante. Ils (les sept frères) se hâtèrent vers cet abri providentiel. (...) au pied du baobab se trouvait un grand canari rempli d'eau fraîche ; entre les épaisses racines du fromager une marmite reposait sur trois pierres et sous le caïlcédrat plusieurs paniers contenant de la viande fraîche »⁵.

Le fromager a servi de refuge au «petit vieillard à la colonne déformée qui n'est autre que l'une des incarnations de Kaïdara lui-même, dieu de l'or et de la connaissance. La sacralité de l'arbre correspond à ce

Aventures de Tôpé l'Araignée de Touré Théophile Minan ; *La Belle histoire de Leuk-le-lièvre* de Abdoulaye Sadj et Léopold Sédar Senghor.

5 Njeddo Dewal Mère de la calamité, Abidjan, NEI, 1994, p.116.

que Pelissier appelle « enseigne » ou « identité »⁶. Pour Gastellu, cette fonction repose sur « le rôle religieux »⁷.

Il s'agit, en effet, du rôle psychologique et social, que joue l'arbre en tant que facteur de cohésion sociale. En Afrique, comme d'ailleurs en Inde⁸ ou d'autres pays⁹, certains arbres revêtent un caractère imaginaire et social exacerbé, l'on parle alors de « sacré ». L'arbre, en effet, est dit sacré lorsqu'il s'agit du fromager ou du baobab car ces végétaux sont, selon Claude Olivier Djongang, consacrés par un aïeul, et sous lesquels se font des sacrifices et autres offrandes : « Ces arbres abritent les crânes des ancêtres protecteurs, et c'est là que sont déposées les offrandes (sel, huile de palme, aliments cuits, animaux à sacrifier...) »¹⁰. Le héros, de Amadou Hampâté Bâ, Bâgoumâwell, confronté à une difficulté, recourt au jujubier ancestral :

« Pour recevoir une révélation, Bâgoumâwell se rendit sous le jujubier sacré de Heli et Yoyo. (...) Il sortit d'un sac, le crâne parleur dont il avait hérité de son grand-père Bâ-wâm'ndé »¹¹.

L'arbre sacré se révèle donc comme la demeure des esprits ancestraux. Le baobab et le fromager sont les endroits de prédilection des génies malveillants ou bienveillants : « Töpé demandait à sa femme d'aller en consultation chez le grand devin dont les génies inspireurs habitaient le grand baobab »¹². Ces êtres extraordinaires, surtout ceux qui sont animés de bons sentiments, viennent en aide aux humains lors des difficultés notamment au moment des disettes. Les contes de la faim ont, en effet, très souvent, montré que la nourriture qui fait défaut aux personnages au village est trouvée en brousse au pied des « géants de la brousse ».

6 L'homme y lit son passé, son présent et son avenir à partir de l'alphabet que le novice apprend pendant son initiation et tout le long de sa vie. Il y apprend notamment à décrypter les messages qui fondent l'existence de sa nature et qui fondent sa propre existence, par exemple tel arbre est celui de l'invisibilité ; tel autre celui qui permet de vaincre le mal...cf « L'arbre en Afrique, la fonction et le signe » in Cahier ORSTOM, Service Sciences Humaines, Volume XVII, N°3-4, 1980, pp.127-130.

7 Gastellu J.M., « L'arbre ne cache pas la forêt ou usus, fructus et abus », in Cahier ORSTOM, volume XVII, N°3-4, 1980, pp 279-282.

8 Le figuier cosmique, Asvattha (ou arbre Pipal, ficus religiosa) est le représentant sur terre de Brihaspati, qui n'est autre que Jupiter. C'est un arbre hautement sacré, car il est dédié à la Trimurti (trois dieux) : Brahmâ, Shiva et Vishnu. Il abrite l'âme des défunts, et on lui rend un culte de fécondité. Cf. : Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», t. I, chap. IX : «Le culte des arbres», p. 268-289, p.268-289 (esprit des arbres), 289-296 (Pouvoirs bienfaisants des esprits des arbres).

9 Mircea Eliade évoque un culte des arbres liés aux dieux Attis et Cybèle, en Grèce antique. Cf. : Histoire des croyances et des idées religieuses, tome II, Paris, Payot, 1978, p.275.

10 « Fonctions séculaires de l'arbre et dynamiques actuelles en Afrique subsaharienne : le cas du pays Bamiléké dans l'ouest camerounais » in Actes du séminaire « Etapes de recherche en paysage », n°6, Ecole nationale supérieure du paysage, Versailles 2004, p.20.

11 Njeddou Dewal Mère de la calamité, op. cit., p.165.

12 Les Aventures de Töpé l'Araignée, op. cit., p. 75.

Dans Le Pagne noir de Bernard Dadié, le héros, Kacou Ananzè¹³, est secouru par les animaux (le silure et l'écureuil) considérés comme des êtres providentiels. «Le miroir de la disette», s'ouvre sur un monde de désolation, de tristesse, un univers tragique : « La famine donc était au village (...) Chaque jour (elle) devenait plus atroce (...) La famine donnait la main à la mort (...) tant les être mouraient, mouraient »¹⁴. Kacou Ananzè fut épargné momentanément de cette calamité par un silure qui lui recommanda de grimper à la douzième branche d'un fromager. Il fut ainsi projeté dans le pays de Cocagne. Le même scénario se répéta, cette fois-ci, avec l'écureuil dans «Araignée et la Tortue». Ici, dans ce conte, aucun arbre n'est nommé spécifiquement mais, c'est après plusieurs traversées d'espaces verdoyants que le héros arrive au pays de la bombance, le village de l'écureuil. L'on peut retenir de facto que l'arbre apparaît comme un adjuvant puisqu'il relance les péripéties de l'intrigue en portant secours à l'actant principal. Par ailleurs, dans les récits vocalisés, ce végétal sert de limite, de frontière entre les mondes naturel et supranaturel : ce que la cosmogonie peule désigne par « pays de clarté où logent les vivants (et) le pays de pénombre où se meuvent les esprits, les génies et les autres forces surnaturelles »¹⁵. Si le personnage trouve assistance par l'apport des génies logés dans les contreforts des gros arbres et qui lui facilitent l'accès au pays des Esprits, il n'en demeure pas moins vrai qu'aux prodigalités des génies, il y a toujours un mais, une condition. Le héros, en effet, peut toucher à tout sauf à un objet, ou bien il a la permission de parler à tous sauf à un être.

La reine du pays magique dit à Araignée : « Tu peux tout faire dans mon royaume, tout faire dans mes palais, mais ce que tu ne dois jamais faire, c'est te regarder dans le miroir qui est là-bas »¹⁶.

Au village de l'écureuil, c'est la Tortue qui est interdite à Kacou Ananzè. Pourquoi ces interdictions ? Le second point de la réflexion apportera des éclaircissements.

LE SYMBOLISME DE L'ARBRE

De toute évidence, les récits analysés, en dépit de leur apparente hétérogénéité thématique, dégagent un symbolisme riche et complexe en raison du contexte culturel des peuples géniteurs. Ainsi, dans l'espace savannicole et même à la limite du sahel où le royaume végétal est en grande partie dominée par la présence du baobab, ce végétal est le symbole maternel car il assure la survie du héros¹⁷.

La zone forestière retient, quant à elle, comme arbre magique, le fromager. Ce végétal est, en effet, l'arbre

13 Nom de l'araignée en Akan, précisément dans l'ethnie N'zima, peuple lagunaire de la Côte d'Ivoire situé dans le Sud Est et Töpé, l'araignée, en langue Tagbanan, au Centre Ouest.

14 «Le miroir de la disette», p.8-9, in Le Pagne noir, Paris, Présence Africaine, 1955.

15 Cf. : Kaïdara, p.8.

16 «Le miroir de la disette», op., cit, p.15.

17 «Leuk chez les aveugles», p.54, in La Belle histoire de Leuk-lièvre, Dakar, NEA, 1990.

au trésor ; c'est une sorte de sésame débouchant sur l'abondance. Au regard de ce qui précède, l'arbre symbolise l'autre monde ; un monde avec ses beautés, ses richesses mais un univers régi par ses lois où seul l'initié peut aller et venir sans crainte. L'arbre se trouve donc, souvent, au centre de la « dialectique de la vie et de la mort » car symbolisant l'initiation. La conduite atypique de Kacou Ananzé le conduit à l'expulsion de l'eldorado. En opposant son autorité individuelle à l'autorité collective, il trouble par conséquent le réseau social et se signale comme un danger de désintégration communautaire. Ce heurt entre valeurs personnelles et valeurs sociales montre et démontre que l'individu a raté son initiation. Ce n'est pas le cas de Bâgoumâwell qui se réfère au jujubier ancestral. Son geste nous permet d'affirmer que cet arbre représente la sagesse et la coutume, données par les ancêtres. Cet arbre ancestral¹⁸ lui a permis de résoudre l'énigme auquel il était confronté. Ce végétal met ainsi l'accent sur divers aspects d'une commune réalité – la réalité des ancêtres : le végétal est lié à l'homme pour toute la durée de son existence¹⁹. Cette importance de l'arbre justifie majoritairement le fondement du totémisme végétal²⁰ et révèle un pan de la profonde croyance traditionnelle africaine.

CONCLUSION

Cette étude a montré une homologie entre l'arbre et l'homme qui s'explique par des fonctions similaires. Considéré comme le point culminant de l'évolution végétale, tout comme l'homme de l'évolution animale, l'arbre est protecteur, nourricier et ancestral.

Les textes oraux ont saisi ce végétal comme non seulement frontière de deux mondes mais aussi et surtout comme symbole de l'initiation permettant la socialisation de l'individu. Au-delà, dans la réalité, l'arbre a une incidence positive sur l'environnement, ce qui justifie la lutte contre la déforestation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BA (Amadou Hampâté), Kaïdara, Abidjan, NEI, 1994.

18 Le jujubier (*Ziziphus mauritiana*, *Ziziphus Spina-cristi* et *Ziziphus lotus*) est respecté pour avoir caché le prophète Mahomet à la vue de ses ennemis grâce à ses frondaisons. Il est aussi utilisé dans les tombes pour empêcher grâce à ses branches épineuses, les hyènes d'approcher les dépouilles. Cf : Claude Olivier Djongang dans « Fonctions séculaires de l'arbre et dynamiques actuelles en Afrique subsaharienne », op., cit., p.20.

19 Cf : Hirsch Charles et Davy Marie-Madeleine, *L'Arbre*, Paris, Philippe Lebaud, 1997. Ils affirment à ce sujet que : « La mort même ne brise pas les attaches et l'arbre donne une impulsion à la vie de l'au-delà. (...) C'est dès lors un arbre enraciné dans un passé encore là, culminant dans un futur déjà là, et dont le temps ordinaire, celui des horloges, mais calciné, putréfié, dissous, enfin distillé, devient la sève, le breuvage de l'authentique immortalité. », pp. 18 et 60 ; et Durand Gilbert : « Rien n'est donc plus fraternel et flatteur au destin spirituel ou temporel de l'homme que de se comparer à un arbre séculaire, contre lequel le temps n'a pas de prise, avec lequel le devenir est complice de la majesté des frondaisons et de la beauté des floraisons. », dans *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 1984 (10ème édition), p. 396.

20 Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1973.

BA (Amadou Hampâté), Njeddou Dewal mère de la calamité, NEI, 1994.

CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », tome I, 1982.

DADIE (Binlin Bernard), *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955.

DJONGANG (Claude Olivier), « Fonctions séculaires de l'arbre et dynamiques actuelles en Afrique subsaharienne : le cas du pays Bamiléké dans l'Ouest camerounais », in *Actes du séminaire « Etapes de Recherche en paysage »*, Versailles, 2004.

DURAND (Gilbert), *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 1984 (10ème Edition).

ELIADE (Mircea), *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tome II, Paris, Payot, 1978.

FREUD (Sigmund), *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1973.

GASTELLU (J.M), « L'arbre ne cache pas la forêt ou usus, fructus et abusus », in *Cahier ORSTOM*, volume XVII, n°3-4, 1980.

HIRSCH (Charles) et DAVY (Marie-Madeleine), *L'Arbre*, Paris, Philippe Lebaud, 1997.

MAILLET (L) et BOURGERY (C), *L'Arboriculture urbaine*, Limoges, Les presses du centre d'impression, 1993.

MINAN (Touré Théophile), *Les Aventures de Tôpé l'Araignée*, Abidjan-Dakar, CEDA, 1983.

PELISSIER (P), « L'arbre en Afrique, la fonction et le signe », in *Cahier ORSTOM*, Services Sciences Humaines, volume XVII, n°3-4, 1980.

SADJI (Abdoulaye) et SENGHOR (Léopold Sédar), *La Belle histoire de Leuk-le-lièvre*, Dakar, Edicef-NEA, 1990.

Verticalité, force virile et puissance créatrice : représentations de l'arbre chez quelques écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle

Thierry POYET

UNIVERSITÉ BLAISE-PASCAL (CLERMONT-FERRAND) CELIS

Au cœur des *Lettres de mon moulin*, il est un texte fort célèbre que Daudet a intitulé « Le sous-préfet aux champs ». Tout le monde connaît cette histoire d'un officiel qui court la campagne pour se rendre dans une bourgade quelconque et y prononcer un discours d'inauguration mais le pauvre homme, aussi guindé soit-il dans sa tenue élégante, avec sa « grande serviette en chagrin gaufré » sur les genoux, ses domestiques autour de lui, vient à rompre brutalement avec la mission inaccomplie qui le préoccupait : rédiger in extremis le discours qu'il n'avait pas su encore produire... Et s'il entre tout d'un coup dans la marge qui fera de lui un homme libéré, c'est qu'au détour de la route poussiéreuse que sa calèche emprunte, « il vient d'apercevoir un petit bois de chênes verts qui semble lui faire signe ». Non pas seulement un arbre mais tout un groupe d'arbres, et qui plus est, des chênes, une espèce majestueuse et puissante, capable de vaincre le poids du temps d'autant plus encore que l'on pourra noter la verdeur de ces chênes : indication d'une espèce évidemment mais aussi clin d'œil à la verdeur de cet être vivant, droit, érigé en quelque sorte, là, sur le bord de la route comme la marque d'une force virile... Et la lecture facilement psychanalytique que l'on pourrait vouloir développer ne s'arrête pas là puisque Daudet, en personnifiant ses arbres, leur fait tenir un discours étonnant. Le petit bois, en effet, se prend à inviter le représentant de l'Etat en ces termes : « vous serez beaucoup mieux sous mes arbres ». Le sous-préfet viendra, donc, s'étendre à la place indiquée, couché « sous » les arbres. Cela annonce une posture nouvelle, une nouvelle relation à la vie, une nouvelle passivité. C'est d'ailleurs difficile à accepter pour le sous-préfet qui remplace d'abord la préposition de l'expression « sous mes arbres » par une autre qui lui paraît moins inquiétante au sein d'une expression revue et corrigée en « dans le petit bois ». Et ainsi le lecteur lit : « il saute à bas de sa calèche et dit à ses gens de l'attendre, qu'il va composer son discours dans le petit bois de chênes verts. »¹ Pourtant rien n'y fait...

1 Alphonse Daudet, *Lettres de mon moulin*, Œuvres I, (éd. Roger Ripoll), « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, Gallimard,

Car l'arbre est symbole de virilité et de puissance, oui, il est celui qui protège par son ombre en plein soleil de midi et du Midi, il est celui sous lequel vient se développer toute une activité végétale et animale : il est celui qui crée et transmet la vie, il est la force créatrice. Ce n'est pas autre chose que nous raconte Alphonse Daudet qui met aux prises son sous-préfet avec toute une population bien vivante de bêtes et de végétaux. Le récit acquiert bientôt une force symbolique plus évidente encore lorsque le lecteur, au fond, est convié à un spectacle singulier, celui d'un transfert de puissance et de force virile, le sous-préfet rendant les armes devant l'arbre et les arbres. Il n'est plus désormais celui qu'on respecte et qui détient le pouvoir, il n'est plus celui qui écrit et parle, il devient celui que l'on a façonné, fait en poète, métamorphosé même en une sorte de matrice artistique. Il est, à sa manière, féminisé, devenant la plume des mots de l'art et non plus ceux du pouvoir. On relèvera en effet qu'au lieu d'y écrire son fameux discours, ce sont des vers qu'il produira enfin mais il convient d'abord de remarquer la pose particulièrement étonnante dans laquelle il nous apparaît finalement, marquée d'abord par une tenue négligée, celle d'un homme libre, certes, mais surtout révélatrice d'une sensualité nouvellement affichée : que penser de lui lorsqu'on le surprend « couché sur le ventre », « débraillé » donc, « son habit bas » ? Ce n'est pas pour rien que « les gens de la sous-préfecture », quand ils le rencontrent enfin, « ont vu un spectacle qui les a fait reculer d'horreur... »² Eh, oui ! D'horreur ! Et dire que l'on donne à lire ce texte aux enfants !

Alphonse Daudet est né en 1840 et il est mort en 1897, c'est un contemporain de Flaubert chez qui il se rend régulièrement, devenant un des fidèles des dimanches de Flaubert dans les années 1870, ayant droit même à être invité à Croisset en compagnie de Zola, Goncourt ou l'éditeur Charpentier. Flaubert évoque à plusieurs reprises ses œuvres dans sa monumentale correspondance et Daudet, de son côté, promet un

1986, p.317.

2 Ibid., p.319.

article pour les Dernières chansons de Bouilhet que Flaubert a fait éditer, posthumes. Rien d'étonnant donc à ce que l'on retrouve chez le plus jeune une influence des thèmes, des options philosophiques, esthétiques et idéologiques, comprises dans les écrits de son aîné.

Flaubert vit à la campagne, à Croisset, précisément, à quelques kilomètres de Rouen. Dans le jardin de la demeure familiale, des arbres. Sous les fenêtres du petit pavillon où il travaille tous les jours et que le peintre Rochegrosse a immortalisé avec l'accord de Flaubert lui-même, la Seine coule imperturbable mais ses bords sont aussi semés d'arbres qui les ombragent. Et tout autour de Flaubert, la campagne. Une campagne verte et fleurie, une campagne plantée d'arbres, donc, de pommiers bien sûr mais de bien nombreuses autres espèces aussi. Or, Flaubert a une phobie parmi d'autres, celle de la promenade ! Lorsque Sand est venue le voir à Croisset et s'est montrée désireuse d'escapades pédestres à la découverte de la campagne normande, elle a rencontré un refus obstiné chez son ami : la nature ne l'intéresse pas, lui ! Au contraire, elle lui semble s'opposer à son activité créatrice, elle constitue un obstacle. C'est bien entendu cette conception d'une nature adverse qu'il convient de retenir. Allons plus loin : quand Flaubert s'abandonne malgré tout à quelque exercice physique, ce n'est pas pour marcher dans les bois, ni même pour se poser sous les arbres, c'est juste pour une baignade vigoureuse dans la Seine, même un peu fraîche. Il rend manifeste, là, une volonté toute symbolique, on l'aura compris, de renouer avec l'élément aqueux, qui renvoie bien sûr à la féminité et surtout à la maternité, tout en pratiquant l'esquive évidente de la verticalité, échappant ainsi à l'arbre planté face à soi, dans son érectilité, dans sa virilité, dans sa dimension masculine et paternelle.

Pour Flaubert, la nature et la culture s'opposent irrémédiablement. Il aime Voltaire, il déteste Rousseau ; il vante l'élitisme et l'intellectualisme, il refuse toutes les valeurs simples et naturelles, tous les principes populaires, l'égalité, la démocratie ou les petits plaisirs de l'existence puisqu'il lit dans ces modes nouvelles la mise en péril du savoir, des connaissances et de l'art en les rendant accessibles à tous, donc communs ! Ainsi, la moindre place concédée à la nature renvoie chez Flaubert à l'idée d'une culture flouée et victime d'un vol préjudiciable : tout ce que l'on donne à la nature, on le retranche à la culture. Et dans cette nature, l'arbre représente symboliquement l'élément le plus dangereux : en se dressant au milieu du paysage, il est le rival de l'écrivain qui s'établit, lui, en artiste au milieu de l'humanité. On connaît bien dans le discours épistolaire de Flaubert toutes les métaphores de l'écriture qui rangent la création littéraire du côté d'une pratique sexuelle, masturbatoire évidemment. L'écrivain met son cerveau en érection, il bande ce muscle qui va l'aider à créer/enfanter l'œuvre, son enfant. Et toute activité sexuelle, physique et non plus mentale, en revanche, dès lors qu'elle renvoie à la réalité du corps, à ses besoins et ses envies naturels, prive l'artiste d'un pouvoir de création esthétique : c'est du moins ce que prétend sans cesse Flaubert qui recommande par exemple au jeune

Maupassant de moins fréquenter le second sexe et davantage son encre et son papier. L'écrivain Flaubert, on le sait bien aussi, conçoit l'écriture comme un sacerdoce, dans une vie érémitique qui lui permettrait en quelque sorte de recouvrer la santé perdue dans le monde réel et de prétendre à un pouvoir effectif dont la société bourgeoise de son temps l'a frustré en enfant puiné³ qu'il est. Alors, dans le monde des lettres, ou plutôt dans son pavillon de Croisset, il s'affirme comme le seul maître : il est le seul arbre, dressé face à l'adversité, celui qui tient toujours et résiste aux pires tempêtes - tous ses amis écrivains ne meurent-ils pas les uns après les autres ? - le monde de l'édition n'est-il pas une honte commerciale ? etc... : il est encore celui qui ploie mais ne cède jamais, celui qui monte toujours plus haut.

Être l'arbre à la place de l'arbre, afficher une autre verticalité, une autre force virile, telle est la conception flaubertienne de l'écriture.

Pourtant, l'arbre reste bien trop souvent le symbole de l'abandon et la littérature doit le signifier et le rappeler : il est ce qui entraîne vers la nature, c'est-à-dire le corporel et tout ce qui éloigne des exigences de l'art. L'arbre appartient au monde du réel qui appelle forcément l'imaginaire et le rêve mais la moindre activité onirique ne constitue-t-elle pas toujours un trompe-l'œil terrible, cela même qui écarte du travail et de la création artistique, ce travail de l'esprit qui accouche mieux que tout le reste de la seule progéniture digne d'être enfantée ? Souvenons-nous de Frédéric Moreau dans *L'Education sentimentale* :

Quand il allait au jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchaient dans les herbes contre des colonnes brisées⁴.

Il suffit d'un seul arbre, d'un seul palmier... Et dire que la belle période se termine sur une chute à cause justement de la végétation et devant la dégradation même de la trace artistique des « colonnes brisées » ! Sans conteste, l'arbre symbolise la perte de l'homme, davantage encore celle de l'artiste en devenir et qui n'advientra jamais - Frédéric Moreau, en l'occurrence ! L'arbre est un rival plus fort et plus vigoureux, mieux dressé et plus indéclinable : il convient d'éviter de le rencontrer !

Dans la littérature flaubertienne, la rivalité entre l'arbre et l'homme se répète bien souvent. Pensons par exemple au roman *Bouvard et Pécuchet* et notamment aux expériences agricoles des deux protagonistes

3 On peut renvoyer aux thèses de Jean-Paul Sartre dans *L'Idiot de la famille* même si dans le milieu des flaubertiens, on regarde ce monumental essai avec circonspection puisqu'il n'est pas sans exagération, sans erreur même et surtout sans une dimension interprétative si forte qu'elle renvoie autant à la réalité sartrienne qu'à celle flaubertienne...

4 Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, (éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil), « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, Gallimard, 1952, I, 5, p.100.

dans le chapitre 2. Si les deux amis s'essayaient d'abord à l'arboriculture, ils ne parviennent à aucun résultat probant, la nature se révélant indomptée malgré tous leurs efforts et notamment toutes leurs lectures. En quelques instant d'un gros orage - on dirait aujourd'hui une petite tempête ! - tout s'écroule dans le verger, les fruits tombent, les tuteurs sont arrachés, les arbres ploient jusqu'à être bientôt déracinés... C'est une désolation. L'arbre a résisté à l'effort de culture. D'ailleurs, comme pour se venger, Bouvard et Pécuchet choisissent ensuite de transformer leur verger en un parc original où la nature serait entièrement maîtrisée, qui déplaira certes mais où l'on trouve, et c'est ce que nous retiendrons, un gros arbre abattu par leurs soins, en guise de décoration esthétique. Une certaine conception du Beau contre la liberté de s'exprimer de la Nature, une certaine marque de la lutte entre l'homme et l'arbre !

Quelque chose manquait au-delà pour compléter l'harmonie. Ils abattirent le plus gros tilleul de la charmille (aux trois quarts mort, du reste), et le couchèrent dans toute la longueur du jardin, de telle sorte qu'on pouvait le croire apporté par un torrent ou renversé par la foudre.⁵

De toute manière, le ton a été donné, un peu plus tôt par Pécuchet lui-même qui déclarait : « L'arboriculture pourrait être une blague ! »⁶

De toute évidence, l'arbre et l'homme sont entrés en concurrence : tous deux s'élèvent sur terre, toujours un peu plus haut, selon une verticalité qui dit la puissance, selon une croissance qui vient exprimer la volonté de domination et de pouvoir. Il y a chez Flaubert un rapport au végétal et à l'arbre qui s'inscrit tout entier, et d'une manière particulièrement évidente, dans l'esprit et la philosophie de la double influence pascalienne et lafontainienne : Flaubert veut faire de l'homme, après bien d'autres, un roseau pensant, fragile et même faible, mais doué de ce pouvoir de l'intellect que la nature végétale ne peut pas revendiquer, et il oppose cet homme aux plus beaux arbres de la Création - où l'on retrouve le chêne de Daudet... - à la manière du fabuliste qui, justement, dans Le chêne et le roseau, aime à peindre la chute du plus grand quand « le Roseau plie » sans jamais être arraché ! Chez Flaubert, la force et la puissance ne sont plus là où elles apparaissent chez d'autres avec la plus grande évidence, elles sont dans ces intelligences pratique, esthétique et philosophique - il importe peu au fond - qui permettent à l'homme de surpasser la nature et si son ambition peut paraître parfois folle, elle est seule garante néanmoins d'un espoir humain, d'une raison de vivre quand on se sait faible et fragile ! Pour Flaubert, en d'autres mots, un seul bonheur : l'Art qui arrache à la nature, la Culture qui enlève au matériel, la Littérature en tant que savoir plus essentiel que la Médecine ! Car c'est bien en effet Gustave Flaubert, l'écrivain, qui rend célèbre le patronyme et non plus le chirurgien en chef, Achille-Cléophas Flaubert, son père,

ni son frère aîné, Achille Flaubert, autre chirurgien de renom !

L'arbre, chez Flaubert, constitue donc bien le symbole le plus visible dans sa verticalité de la force vitale à abattre et à remplacer par celle de la plume qui court sur le papier. L'arbre contre l'écrivain, le témoin séculaire du temps qui passe contre l'écrivain et son livre, cette autre trace d'une éternité enfin possible.

Flaubert a-t-il influencé un grand nombre de ses proches, amis écrivains, lui qui réfutait toute position de chef d'école, et s'en prenait régulièrement à son époque, peu encline selon lui à aller dans le bon sens de l'exigence artistique ? En tout cas, Maupassant serait du nombre des affidés d'autant qu'il a revendiqué volontiers d'être considéré comme le fils spirituel de Flaubert. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'on retrouve dans quelques pages de cet autre Normand célèbre des approches similaires dans l'évocation de l'arbre.

Le lecteur habitué à cette littérature pense d'emblée, entre autres exemples, au roman Une Vie, ce texte qui débute sur un voyage pour un château appelé Les peuples⁷ - rien de moins ! - et l'évocation d'un trajet sous la pluie qui dit à travers des arbres trempés et comme morts la fin d'un temps, celui du couvent, de la tristesse, de l'Ancien Régime et surtout la fin du temps du célibat pour la jeune fille qui sait que l'amour va enfin lui ouvrir ses bras :

Bientôt on traversa les prairies ; et de temps en temps un saule noyé, les branches tombantes avec un abandonnement de cadavre, se dessinait gravement à travers un brouillard d'eau. Les fers des chevaux clapotaient et les quatre roues faisaient des soleils de boue.⁸

Mais mieux encore : à son plus grand bonheur, peut-être, Jeanne découvre que dans le vieux manoir la chambre qui lui a été réservée, ouvre sur un spectacle inattendu :

Par l'autre fenêtre, en face de ses pieds, Jeanne apercevait un grand arbre tout baigné de lumière douce.⁹

Et quand, le soir venu, il se trouve que la jeune fille ne parvient pas à s'endormir, alors elle se lève et admire le paysage :

C'était d'abord, en face d'elle, un large gazon jaune comme du beurre sous la lumière nocturne. Deux arbres géants se dressaient aux pointes devant le château, un platane au nord, un tilleul au sud.¹⁰

Et Maupassant de continuer sa description :

Tout au bout de la grande étendue d'herbe un petit bois en bosquet terminait ce domaine

5 Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet, (éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil), « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, Gallimard, 1952, chapitre 2, p.751.

6 Ibid., p.749.

7 Ce terme désigne en Normandie les peupliers.

8 Guy de Maupassant, Une Vie, (éd. Louis Forestier), « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, Gallimard, 1987, chapitre I, p.6.

9 Ibid., p.11.

10 Ibid., p.11.

garanti des ouragans du large par cinq rangs d'ormes antiques, tordus, rasés, rongés, taillés en pente comme un toit par le vent de mer toujours déchaîné.

Cette espèce de parc était borné à droite et à gauche par deux longues avenues de peupliers démesurés, appelés peuples en Normandie, qui séparaient la résidence des maîtres des deux fermes y attenantes, occupées, l'une par la famille Couillard, l'autre par la famille Martin.¹¹

Aux Peuples, Jeanne est entourée d'arbres comme autant de symboles ithyphalliques qui viennent à la fasciner... La petite fille n'est plus ! Rien d'étonnant qu'en cet univers de verticalité et de puissance dressée, la jeune fille rêve aussitôt de son avenir, avec un homme, un mari aimant. Elle se donne alors, sans retenue, à la nature qu'elle croit bienfaitrice et source de ses bonheurs futurs, de ses jouissances promises, de ses satisfactions intimes :

La jeune fille s'abandonna d'abord au bonheur de respirer ; et le repos de la campagne la calma comme un bain frais. [...] Et elle se mit à rêver d'amour.

L'amour ! Il l'emplissait depuis deux années de l'anxiété croissante de son approche. Maintenant elle était libre d'aimer ; elle n'avait plus qu'à le rencontrer, lui !¹²

Elle se trompe elle-même : le lecteur connaît ce que la vie lui réserve ! Car en s'abandonnant à la nature, Jeanne se perd. Les Peuples n'auraient eu d'intérêt positif qu'à se transformer en un nouveau Croisset ou un second Nohant, devenir le lieu de l'écriture et de l'art, voué à la passion des mots et du Beau et non pas à l'attente dérisoire du prince charmant, une attente forcément ridicule pour l'écrivain Maupassant, digne héritier façonné par les leçons du maître Flaubert ! Puisque Jeanne ne rêve pas d'écriture pour oublier son corps par son esprit, puisqu'elle désire au contraire l'amour et un homme, puisqu'elle s'abandonne à ces grands arbres, alors elle va mourir mais d'abord payer cher son erreur !

Et dans une écriture où le jeu de la symbolique n'est jamais joué en vain, il convient de relire la fin du roman. Avant de se dévouer dans les dernières lignes à sa petite-fille seule capable de lui rendre un peu de bonheur puisque tout pourra recommencer à partir d'elle, Jeanne retrouve quelques instants les Peuples. Maupassant raconte :

Elle partit seule, et lorsqu'elle fut devant le vieux manoir du côté de la mer, elle s'arrêta pour le regarder. Rien n'était changé au-dehors. Le vaste bâtiment grisâtre avait ce jour-là sur ses murs ternis des sourires de soleil. Tous les contrevents étaient clos.

Un petit morceau d'une branche morte tomba sur sa robe, elle leva les yeux ; il venait du platane. Elle s'approcha du gros arbre à la peau

lisse et pâle, et le caressa de la main comme une bête.¹³

Au pied de cet arbre, un banc, celui-là « qu'on avait posé le jour même de la première visite de Julien. » Comme s'il convenait donc d'insister encore et toujours, le lien est fait une fois de plus par le romancier lui-même entre l'arbre et l'homme, les deux puissances phalliques, l'une annonçant l'autre. Et Jeanne « caressa de la main » la seule verticalité qui lui restât en un geste où la mélancolie vient se substituer à la sensualité...

Chez Maupassant, comme chez Flaubert, comme chez Daudet avec « Le sous-préfet aux champs », la nature constitue une sorte de piège : elle attire à elle, elle retient en son sein mais ce faisant elle pousse bien souvent l'humain à sa propre perte. Car ce dernier doit tout faire pour échapper au contraire à l'élément naturel et accéder enfin à ce qui fera sa propre grandeur : l'art. C'est pourquoi l'arbre dans la mesure où il vient illustrer la grandeur d'une nature qui se montre dans toute sa hauteur apparaît selon un certain nombre de textes littéraires comme l'élément focalisateur de cette opposition bien ancestrale entre Nature et Culture. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et dans les dernières années de celui-ci plus encore, peut-être, la production littéraire, héritière forcée des théories de « l'art pour l'art », entre autres, désireuse aussi d'échapper à un monde économique marqué par un productivisme qui assure à la bourgeoisie un règne plénipotentiaire, va forcer le trait et faire de nombreuses évocations de la Nature l'occasion d'une satire amusée ou mordante : l'écrivain a décidé de jouer avec la nature et ses arbres.

Pour le plaisir de lire et relire Maupassant en écrivain qui représenterait au mieux son temps, nous voudrions proposer le souvenir d'une chronique peu connue, intitulée Propriétaires et lilas, que le romancier publia dans Le Gaulois, le 29 avril 1881. Maupassant y moque les bourgeois parisiens désireux de s'acheter une maison à la campagne pour y passer des dimanches bucoliques : il y montre dans une modernité étonnante les dangers d'une pollution que l'on croyait impossible à la campagne, il rit de celui qui se croit original et qui fait tout comme ses semblables et surtout il dénonce la fausse poésie de la nature :

Que voulez-vous ? C'est encore un des effets de cet incessant BESOIN DE POESIE qui nous tourmente. Quoi que nous fassions, quoi que nous prétendions, nous sommes harcelés par des aspirations confuses, des espèces de soulèvements de l'âme, par une tendance continue vers des choses ignorées, éthérées, supérieures. Nous cherchons sans cesse à réaliser ces espérances idéales : et la campagne, chose poétique est un des moyens à la portée de tous. Elle est trompeuse comme le reste, comme toutes les poésies.¹⁴

Ce qu'il évoque là, par opposition à ce que nous relevions plus tôt, c'est une campagne domestiquée et dominée par

11 Ibid., p.11/12.

12 Ibid., p.12.

13 Ibid., chapitre XIV, p.190.

14 Texte disponible sur Internet, sur le site Wikisource.

l'homme, qui a rendu, elle, les armes et l'âme : « Aucune promenade aux environs, aucun bois, aucun arbre. ». Le lecteur aura deviné que le très charnel écrivain, le sanguin pour ne pas écrire le sexuel Maupassant, en appelle lui au contraire à la force vitale, à la puissance fécondante et qu'il voit à contrario, peut-être quand il parle en son nom propre, l'arbre non plus comme un rival en virilité mais bien une sorte d'associé, sinon de maître étalon, en tout cas un stimulant... Ainsi oppose-t-il à la campagne des parisiens presque endimanchés une colline plantée de lilas et le voilà qui décrit alors la rencontre sensuelle entre l'humain et la nature selon un lexique où la suggestion sexuelle est devenue évidente au premier lecteur venu :

Là seulement, ceux qui ne connaissent pas le Midi, la patrie des parfums, apprennent ce que sont ces senteurs exquises et violentes qui s'élèvent de tout un peuple de fleurs semblables, épanouies par toute une contrée. Là, dans la tiédeur d'une chaude journée, on peut éprouver cette sensation rare, particulière et puissante que donne la terre féconde à ceux qui l'aiment, cette ivresse de la sève odorante qui fermente autour de vous, cette joie profonde, instinctive, irraisonnée que verse le soleil rayonnant sur les champs ; et on voudrait être un de ces matériels et champêtres inventés par les vieilles mythologies, un de ces Faunes que chantaient autrefois les poètes.¹⁵

L'homme et l'arbre même combat ? Peut-être, à condition donc que l'homme ne soit pas en quête de lui-même mais tout assuré au contraire de sa puissance : à la condition d'être fort de sa propre virilité, il pourra se montrer persuadé que l'arbre s'offre à lui en compagnon de vie.

Maupassant n'est pas Flaubert. Il y a bien longtemps que Flaubert a renoncé à ce qu'il y a de sanguin dans sa nature pour s'adonner tout entier à la « sacro-sainte littérature » quand le jeune homme entre en littérature et ne saura jamais laissé place à un écrivain mature voué corps et âme à sa plume. On l'a déjà rappelé, et Flaubert aura su le lui reprocher jusqu'à la fin... D'où un rapport plus touffu et moins élagué, sinon plus contradictoire à l'arbre en particulier et à la nature en général chez Maupassant, tiraillé entre deux envies, entre deux conceptions, entre deux constitutions. Il reste chez Maupassant une sorte de fascination pour l'élément vital, quel qu'il soit, qu'il tienne à une transcendance naturelle - l'arbre - ou à une énergie sexuelle individuelle. D'ailleurs, Maupassant joue de ces éléments d'une complexité à jamais irrésolue en lui.

Et il est assez cocasse pour le lecteur des nouvelles du prolifique romancier de repérer l'une d'entre elles, intitulée *Au bois*¹⁶. Celui qui ne la connaît pas s'interroge sur son contenu au vu d'un pareil titre : évocation de la ruralité normande ? Tableau de ces bois qui entourent Paris ? Il n'en est rien ! Cette nouvelle est le récit assez

cocasse d'une mésaventure qui survient à un couple un peu âgé et que la maréchaussée a surpris en pleins ébats amoureux au milieu d'un bois, les deux amants aussi débraillés donc que notre sous-préfet dans le texte de Daudet ! Leur histoire est toute simple : la femme s'est surprise à se souvenir de sa jeunesse et de leur première rencontre ; émoustillée, elle a entraîné son homme dans le bois de leur promenade inaugurale :

Je songeais comme c'est bon d'être couché sous les feuilles en aimant quelqu'un ! Et j'y pensais tous les jours, toutes les nuits !

[...]

Donc, je me décidai et je lui proposai une partie de campagne au pays où nous nous étions connus. [...] Et je le fis entrer dans le bois...¹⁷

Si l'on en croit ce que cette histoire vient nous confirmer de ce que Daudet pouvait de son côté nous montrer, alors il va de soi que la nature est le lieu même de l'exacerbation des sens et qu'au milieu des arbres, dans les bois, devant la verticalité des troncs, l'homme ne peut plus alors résister à la tentation de se redresser à son tour et de manifester sa propre virilité. Comme en un défi qu'il relèverait...

Là où Flaubert oppose l'homme au végétal, la Culture à la Nature, se tenant au plus loin de tout ce qui est vert pour mieux protéger sa propre verdeur intellectuelle, Maupassant et les autres semblent davantage disposés à rapprocher les forces et les puissances dans une sorte de syncrétisme qui ne se dit pas ou s'affiche au contraire dans une symbolique un peu facile.

Nous terminerons ce petit parcours qui pourrait conduire le lecteur sur de nombreux autres sentiers en pratiquant un détour obligé par l'œuvre zolienne. Petit rappel d'histoire littéraire : dans les dernières années de sa vie, enfin célèbre mais surtout reconnu par ses pairs, Flaubert agrège autour de lui un certain nombre d'écrivains, célèbres ou en devenir. On vient d'évoquer Maupassant, que des relations familiales ont de fait rapproché de lui - Flaubert a beaucoup fréquenté dans sa jeunesse l'oncle de Maupassant, Alfred Le Poittevin, et aussi sa mère -, on a suggéré les liens avec Alphonse Daudet qui participait aux réceptions dominicales de Flaubert : on ne pouvait donc éviter Zola avec qui Flaubert a correspondu, qu'il a lu et qu'il a beaucoup fréquenté un certain temps, allant jusqu'à le conseiller parfois même très vertement ! C'est une sorte de cénacle qui s'est donc constitué là, et qui se complète d'autres écrivains, avec Goncourt par exemple ou les « petits naturalistes », notamment, et bien sûr avec le grand Tourgueniev ! Ainsi, pour ceux qui l'ignorent, rappelons que tous ses écrivains se sont donc beaucoup côtoyés et parfois même sans Flaubert, celui-ci se prenant à jouer paternellement les entremetteurs, encourageant ses « enfants spirituels » à se rencontrer entre eux : on conserve par exemple une lettre de Flaubert à Maupassant où il exige de son jeune ami la chose

15 Ibid.

16 Cette nouvelle appartient au recueil *Le Horla*.

17 Guy de Maupassant, *Au bois* in *Le Horla, Contes et nouvelles II*, (éd. Louis Forestier), « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, Gallimard, 1979, p.762.

suivante : « Il faut que Zola et Alph. Daudet viennent à votre première ! »¹⁸ Nous ne nous étonnerons donc plus que des liens philosophiques et littéraires les unissent tous ensemble et que des thématiques partagées puissent favoriser le rapprochement de leurs œuvres...

Continuons donc notre promenade avec cette œuvre de Zola qui dans notre sujet semble s'imposer comme le texte incontournable : *Germinal* et son épilogue. Aucun lecteur ne peut oublier la conclusion du roman, peut-être le plus célèbre de la grande fresque des Rougon-Macquart :

Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.¹⁹

Que nous raconte là Zola, sinon dans une symbolique encore plus puissante, le labeur des mineurs après la grève retentissante - « la Maheude, sous cette pièce de betteraves, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque », « d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres » - qui sont en train de travailler la terre « sous » la terre, devenant en quelque sorte les racines d'un nouveau monde à la construction duquel ils ont pris la part la plus importante ? Car ce qui compte dans cette conclusion, c'est de bien comprendre que tous ces mineurs fécondent la nature de l'intérieur : après avoir pénétré ses entrailles, ils sont ceux qui, « échauffant la terre qui enfantait », viennent endosser la responsabilité d'une naissance nouvelle :

Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandait en un grand baiser.²⁰

Le rapprochement des forces vitales s'opère définitivement avec Zola quand Flaubert tenait à les dissocier. Dans son œuvre qu'il veut utile selon les principes de sa fameuse démarche scientifico-littéraire élaborée pour aider l'humanité à voir clair dans sa propre nature, Zola ne considère plus la Nature comme une force fécondante en rivalité avec le sexe masculin, encore moins avec l'esprit humain mais il choisit au contraire de mettre la force humaine au service de la force naturelle, l'humain apparaissant alors comme ce sexe qui vient travailler la matrice de l'alma mater. C'est la révolution naturaliste et l'espoir ressuscité des lendemains qui chantent, c'est la mort d'un réalisme de

la désolation incarné par Flaubert²¹. Le distinguo entre les deux projets littéraires s'affiche d'autant plus net et inconciliable que l'on doit faire un sort au personnage de Lantier au moment des dernières lignes du roman : seul, il est sorti des entrailles de la terre, cessant d'être un mineur avec les autres, pour se redresser sur ses deux jambes et s'en aller paisiblement porter ailleurs le fruit de la révolution. Il figure en quelque sorte un arbre (de la liberté?) à qui ses anciens collègues mineurs assurent des racines si profondément enfouies dans la terre qu'elles pourront nourrir longtemps et vigoureusement un projet de société puissant. Il est un arbre humain ou un homme-arbre. Comment s'en étonner puisque Lantier appartient à cette grande famille des Rougon-Macquart et qu'il relève en cela du projet zolien d'une étude, scientifique et littéraire à la fois, des liens et des conséquences de l'hérédité ?

En effet, comment parler d'arbre et de sexualité humaine, de patrimoine en transmission et de fécondation sans conclure par une référence obligée à cette métaphore lexicalisée de l'arbre généalogique ?

Chez Zola, l'homme appartient à une lignée: s'il en marque les évolutions, positives ou négatives, il ne peut échapper à sa généalogie. Autrement dit, l'homme zolien est une branche dans un système multiple, parfois il n'est même qu'un petit rameau. En appartenant à une communauté, il traduit simultanément un pessimisme et un optimisme ontologiques de l'auteur : pessimisme parce que cet homme-rameau n'est pas libre de son devenir, par essence soumis aux lois de l'hérédité - physiologiques mais on sait aujourd'hui comment la naissance dans un milieu influe tout autant, sinon bien plus, sur un individu, et il convient donc de prendre en compte d'abord une sorte d'héritage social ; optimisme, cependant, puisque l'individu, dans un tel arbre généalogique, n'étant jamais qu'une branche à partir de laquelle vont naître, grandir et se développer d'autres branches, n'intéresse au fond jamais pour lui-même mais pour ce qu'il représente d'une évolution globale dans un ensemble qui le dépasse (par exemple, on peut et doit couper les mauvaises branches pourvu que l'arbre en soit fortifié, subsiste et parcourt les siècles!).

Chez Flaubert, rien de tout cela, bien au contraire et parfois il ne comprend plus du tout son ami Zola²² ! Son œuvre littéraire s'intéresse au contraire à des individus en rupture avec leur environnement et leur famille et le plus souvent marqués d'un avenir impossible auquel

21 C'est George Sand qui écrivait à Flaubert : « Que ferons-nous ? Toi, à coup sûr, tu vas faire de la désolation et moi de la consolation. Je ne sais pas à quoi tiennent nos destinées. [...] tu rends plus tristes les gens qui te lisent. Moi je voudrais les rendre moins malheureux. » Lettre du 18-19 décembre 1875, Correspondance Flaubert-Sand, éd. Alphonse Jacobs, Flammarion, 1981, p.511.

22 A Tourgueniev, Flaubert écrit à propos de Zola dans une lettre du 28 octobre 1876 : « Lisez-vous les feuilletons dramatiques du bon Zola ? Je vous recommande, comme chose curieuse, celui de dimanche dernier. Il me paraît avoir des théories étroites, et elles finissent par m'irriter. » Ou bien encore au même, le 14 décembre de la même année : « Il a des Principes qui lui rétrécissent la cervelle. » in Gustave Flaubert, Correspondance V, (éd. Yvan Leclerc), « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2007, p.127 et p.143.

18 Lettre du 6 février 1879 in Gustave Flaubert, Correspondance V, (éd. Yvan Leclerc), « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2007, p.521.

19 Emile Zola, *Germinal*, Les Rougon-Macquart III, (dir. Armand Lanoux, établie par Henri Mitterand), « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1964, p.1591.

20 Ibid.

ils ont eux-mêmes renoncé. Le personnage flaubertien exprime un refus du groupe et de l'espèce, il n'est pas un membre, sain ou malsain, dans une généalogie, il ne s'apparente jamais à cette branche d'un arbre que l'on peut couper ou tailler, au seul profit de l'arbre lui-même. L'homme flaubertien est beaucoup plus égocentrique, il est surtout davantage seul et individualiste non pas par refus orgueilleux des autres et mépris insupportable de l'humanité mais bien parce que cette humanité n'a pas voulu le considérer comme faisant partie des siens. Alors il se développe en marge, ailleurs : il est une nouvelle bouture et tant pis si l'ombre des grands arbres l'empêche de se déployer : il aura tout de même existé à sa manière, ce qui vaut peut-être mieux que de n'être qu'un rameau inutile quand le nombre fait la loi...

Devant l'arbre, ce sont bien deux humanités différentes qui se dressent !

L'arbre dans *Cicatrices du soleil* et *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun

Abderrahim TOURCHLI

FLSH BÉNI-MELLAL

L'homme est un arbre inversé (Platon)

Depuis que le monde est monde, l'arbre reste un élément fédérateur dans l'écosystème écologique, un composant végétal non négligeable de la nature, issu du latin « arbor », il est l'axe du monde et autour de lui s'organise le cosmos vivant. Etant généreux, l'arbre forge vie et survie à l'homme et au cosmos. Il remonte à la genèse (l'arbre de la connaissance du bien et du mal), il est lié aux quatre éléments : la terre avec ses racines, l'eau qui lui donne vie, l'air qui nourrit ses feuilles et le feu qui naît du frottement de son bois. Toutefois, l'arbre, depuis l'antiquité, est doté d'une grande charge symbolique, de son pouvoir nourricier (pour l'homme et l'animal), de sa fécondité et de sa victoire sur la mort de par sa perpétuelle régénération. Par digression, on entend parler de l'arbre généalogique, de l'arbre des prophètes. L'arbre relie le visible et l'invisible, le monde chthonien et le monde ouranien. Etant un thème fort présent chez Tahar Ben Jelloun, l'arbre prend de multiples facettes et assure différentes fonctions : il est source de fantastique et de surnaturel, comme il est d'une grande charge symbolique et d'une grande vitalité dans le poétique et le romanesque de cet écrivain public qui opte pour le mélange de l'oral et du scriptural, pour l'enchevêtrement des thèmes et la pluralité des voix.

1- L'OMNIPRÉSENCE DE L'ARBRE

Pour traiter ce thème, nous nous contentons de *La Prière de l'absent*, *Cicatrices du soleil*¹ sans oublier de faire des renvois à d'autres textes de Tahar Ben Jelloun. L'arbre n'est pas uniquement un composant géographique, un élément végétal qui fait partie de l'univers, il est, toutefois, un topos très cher à la fiction, à la religion, un élément dynamique, un actant et un personnage non négligeable. L'arbre est lié aux quatre éléments, souvent mentionnés par Gaston Bachelard, à savoir l'eau, le feu, le vent et l'air. L'arbre est l'axe du monde et autour de lui s'organise le cosmos vivant, il est tout de même témoin

des cycles de l'année, du caractère irréversible du temps. Il est un être en perpétuelle évolution et en perpétuelle communication avec les trois niveaux du cosmos : le souterrain avec ses racines, la terre via son tronc et le ciel grâce à ses branches supérieures :

« L'arbre se trouve associé aux eaux fertilisante, il est arbre de vie »².

Il ne faut pas oublier, chemin faisant, que l'arbre fournit un refuge permanent et un abri certain à l'humain et au bestiaire : les hommes en font une arme contre la chaleur, les oiseaux un lieu sécurisé pour la nidation et les reptiles rampent entre ses racines et ses branches. Bref, l'arbre résume tout l'univers, il est : « Refuge des bêtes, de la terre, avide d'air et de feu, il détient par toutes les religions de sacrées contradictions »³

Dès l'orée des amandiers sont morts de leurs blessures⁴, titre éponyme de l'arbre, la première lettre évoque l'arbre dans un contexte de malaise politique par un rescapé arabe à Rafah, une lettre écrite par un père à son fils après avoir été chassé par les Israéliens :

« Un petit vent a emporté les racines de l'arbre » p.12, « Un arbre squelettique, sans feuilles, Sans matins » p.25.

L'arbre renvoie donc à l'identité déracinée et à la paix qu'incarne le plus souvent l'olivier : « En 1948, la guerre a traversée notre champ, l'olivier était calciné » p.14.

Plus loin, l'arbre est à l'image de la misère, de la souffrance des peuples arabes lors de l'ère du colonialisme au début du 20^{ème} siècle, il est parfois personnifié, il peut enfanter, penser, surgir. Il est aussi l'équivalent de mémoire, 2 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, Paris, 1992, p.391.

Ici, G. Durand parle de symbolisme ophidien, le serpent a un aspect animal et végétal : « le serpent est d'ailleurs enjoint à l'arbre » p.369.

3 Dictionnaire des littératures, Sous la direction Jacques Doumoulin, Larousse, Paris, 1985, p.95

4 Tahar Ben Jelloun, Les amandiers sont morts de leurs blessures, Maspero, Paris, 1976.

1 Tahar Ben Jelloun, - La prière de l'absent, Seuil, Paris, 1981

-Cicatrices du soleil, Maspero, Paris, 1976.

d'identité : « l'arbre est l'archétype de toute identité »⁵. L'arbre signifie donc la grandeur, le gigantisme comme c'est le cas du palmier, arbre millénaire, ancestral, qui, comme l'arganier (sud du Maroc), peut s'adapter à son écosystème, aux terres arides et au climat largement ensoleillé. *Cicatrices du soleil* fait hymne à la durabilité et la pérennité de l'arbre face à l'éclatement de la foule et à la contingence de l'homme :

« Les rues se vendent et l'air se raréfie, survivent les arbres » p.10

Dans le même ordre d'idées, *La Prière de l'absent* forge un modèle exemplaire mais combien fertile de l'arbre, en l'occurrence l'olivier au début de la trame narrative, l'arganier et le figuier à la fin de la traversée du trio (Yamna, Sindibad et Bobby) : ce sont des arbres tant ancrés dans le temps, dans les plaines, les montagnes et le désert au Maroc. Ces arbres deviennent des axes, voire des protagonistes de la fiction romanesque étant donné qu'ils génèrent le fantastique et le surnaturel et deviennent des ordonnateurs de la mission consistant à initier l'enfant sur la mémoire des ancêtres et du vieux cheikh Ma-al-Aynayn.

2- L'ARBRE COMME GARANT DU FANTASTIQUE ET DU SURNATUREL

D'habitude, on parle de fantastique quand il n'y a pas de frontières entre le possible et l'impossible, entre le rationnel et l'irrationnel, quand il y a hésitation entre le caractère réel ou surnaturel des événements racontés. Le fantastique se caractérise par : « l'intrusion d'un événement insolite dans le cadre de la vie réel »⁶. Étant un monde de fascination, d'envoûtement et d'incertitude, le monde fantastique, d'après Todorov, fait de l'hésitation du lecteur et de l'insertion de la rupture deux conditions majeures pour semer le doute et l'ambiguïté :

« Le fantastique crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne »⁷

Y a-t-il donc une littérature fantastique maghrébine ? Pour tenter de répondre à cette question, revenons un peu en arrière, à une littérature qui puise dans *les Mille et une Nuits*, à une narration qui vacille entre le merveilleux et l'étrange pour tarder la narration et donner vie et survie à Schéhérazade. Nous partons donc de ces brèves considérations sur le fantastique pour voir l'aspect fantastique de l'arbre chez Ben Jelloun, un arbre qui n'en reste pas moins insolite et surnaturel.

Dans *Cicatrices du soleil*, l'arbre est, certes, objet et source de plaisir érotique comme en témoigne la réaction de l'agent d'autorité :

« Il serrait l'arbre contre son ventre et poussait des râles de plaisir », p.130.

Mais il finit par se métamorphoser en un

vampire, en un être vengeur qui est lié au culte du sang et au monde des morts :

« Et le sperme coulait sans cesse, épuisé par l'hémorragie, il tomba » p.131.

De même, dans *La Prière de l'absent*, il y a foisonnement des symboles, du fantastique, du mystérieux et la métamorphose dans un espace sépulcral qui fait de l'arbre « l'olivier » l'origine, voir le théâtre de « la plus inattendue des traversées »,⁸ de la caravane du sud. En effet, après la naissance de l'enfant dans un espace réel (chapitre 2), le chapitre 4 nous livre une naissance de l'enfant dans le cimetière Bab Ftouh, cet espace qui est perçu comme un village immobile et peu effrayant pour les protagonistes de l'errance : Yamna, Sindibad et Bobby :

« Cimetière de Bab Ftouh [...] un lieu paisible où coule un filet d'eau provenant d'une source protégée par le plus vieil olivier » p.47

Une fois le décor est dressé, un décor propice au surgissement de l'insolite et par une sorte de subversion, les trois personnages élus par l'empire du secret apparaissent dans une atmosphère angoissante, d'inquiétante étrangeté et d'incertitude :

« Gémissements entrecoupés du souffle de quelqu'un qui fait un effort » p.49.

La source, le vent, la jument, le vieil olivier sont décrits de manière à susciter le doute, une manière qui en fait des actants du fantastique dans un univers de métamorphose : « des gémissements sont devenus des pleurs » p.53, d'où la naissance de l'enfant qui incite à hésiter entre le réel et le surnaturel :

« Regarde Sindibad comme le ventre de l'olivier est tout fêlé » p.53.

L'arbre est donc ce lien où s'opèrent les actes les plus incroyables, c'est l'univers du possible et de l'impossible, c'est un élément peu ou prou fantastique. L'arbre déclenche l'errance des trois protagonistes, c'est aussi le point de départ du récit de Lalla Malika. Vers la fin du roman, Une femme (peut être Argane) et deux hommes viennent restituer l'enfant dans une atmosphère, un espace qui ressemble à celui du départ : le cimetière / un olivier // le cimetière / un figuier. Ce qui laisse le lecteur vaciller entre les labyrinthes du mystère et traîner dans les chemins de l'étrange :

« Arrivés à l'entrée du cimetière, ils s'arrêtèrent laissant la femme aller seule jusqu'au figuier » p.231.

C'est ce qui fait dire à Abdellah Memmes que : « le merveilleux ou plus exactement le fantastique merveilleux ouvre et clôt l'histoire tandis que l'étrange marque la fin de son développement »⁹

⁵ Dictionnaire des littératures, ibid, p.95.

⁶ Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, Paris, 1970, p.30.

⁷ Castex-Pierre Georges, Le conte fantastique en France, José Corti, 1951, p.8.

⁸ Amin Maâlouf, Léon l'Africain, Librairie générale française, Paris, 1986, p.8

⁹ Abdellah Memmes, *Signifiante et interculturelité*, Okad, Rabat, 1992, p.134.

3- LA DIMENSION SYMBOLIQUE DE L'ARBRE

L'arbre est une créature symbolique à part entière. Il dépasse son aspect naturel et fantastique chez Ben Jelloun pour devenir un incitateur au rêve par sa verticalité, par sa fertilité et par son ancestralité.

Dorénavant, l'arbre est ancré dans un cadre symbolique, il mime la transformation temporelle et la pérennité ancestrale : la richesse de la symbolique de l'arbre est, pour ainsi dire, dans la tradition chrétienne et musulmane. Dans le Coran, comme dans la Bible, on parle de l'arbre de l'éternité ou de l'arbre de la connaissance du bien et du mal : « Ne touchez pas à cet arbre »¹⁰,

« Que la terre produise de la verdure, des herbes portent semence, des arbres fruitiers donnent sur terre, selon leur espèce, du fruit contenant sa semence »¹¹

L'olivier est un arbre sacré dans les textes sacrés et dans l'antiquité. Citons dans ce sens la sourate de la figue « Au nom du figue et de l'olive » et l'histoire de Noé dans son arche après le déluge et qui revient tenant dans son bec un rameau d'olivier après avoir trouvé une terre émergée :

« La colombe vient en lui (.) Et voici qu'il y avait en son bec une feuille d'olivier frais cueilli »¹²

Dans l'imaginaire collectif musulman, l'arbre symbolise la faculté intellectuelle et cognitive : « l'homme en quête d'un destin meilleur purifié de toute mauvaise pensée »¹³

Alors que dans l'antiquité l'arbre (et surtout l'olivier) a été sorti de la terre par Athéna, il symbolise la force, la sagesse, la richesse et l'immortalité. Ce disant, on ne peut pas citer la mythologie sans nous rappeler Orphée dans sa longue errance et dans sa descente aux enfers : il a su charmer l'animal et le végétal de par sa musique et sa voix. L'arbre qui nous séduit est donc touché par la musique, cette créature bucolique, idyllique est à la fois charmeuse et charmée.

Dans *Cicatrices du soleil*, l'auteur invite le lecteur à imaginer un arbre (p.126, un arbre magique, fictif, métamorphosé et marqué d'animisme « l'arbre ogre ». Ici l'arbre s'identifie à l'homme (dans l'imaginaire occidental, un arbre qui dépasse 100 ans est un homme). Plus loin, l'arbre est un témoin oculaire, un mythe : « On était arrivé à en faire un mythe » p.126. Il est témoin des supercheries, des vols et des injustices des tyrans. Face à un monde vil et dégénéré, l'arbre est doté d'un pouvoir nourricier, il est à la fois mâle et femelle, symbole de la totalité du cosmos. Sa générosité et son altruisme sont à la disposition des notables, des miséreux et des marginaux : « l'arbre faisait déjà le bonheur des nus et des damnés » p.127. En contrepartie de la dimension

utilitaire et pragmatique de l'homme, il y a la magie et l'immortalité de l'arbre : « La verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir de l'humanisme (...) l'arbre a tendance à se sublimer, à verticaliser son message symbolique »¹⁴.

L'arbre en gésine, en parturition, celui qui enfante un être parabolique dans *La Prière de l'absent*, est l'instigateur, voire l'ordonnateur de la longue traversée de la caravane du sud : « cet enfant est né de la source à ma droite et de l'olivier à ma gauche (...) né de la limpidité de l'eau et de la fermeté de l'écorce de l'arbre » p.54. L'arbre est certainement lié à l'eau, un élément cher à Bachelard : l'eau qui égale vie, fertilité et durabilité, l'imaginaire est souvent assimilé à un arbre et que « l'image est comme une plante qui a besoin de terre et de ciel »¹⁵. Ainsi, l'arbre réussit à instaurer le parcours initiatique du trio de l'empire du secret : Yamna (ancienne prostituée), Sindibad (un mythomane) Boby (un raté souvent obsédé par la tendance canine), il en fait des êtres de noblesse, d'honneur et chargés d'une mission noble et nobiliaire : faire la quête des racines de l'arbre généalogique des ancêtres en plein désert et puiser par là les quatre vertus : le courage, l'intelligence, l'orgueil et l'humilité.

Il va de tel dans le poème intitulé « l'arbre » dans *Cicatrices du soleil*. L'agent, après son étreinte amoureuse avec l'arbre magique, passe de son état de criminel, de dévastateur et de sa cécité pour devenir un être clair et authentique : « Il n'était plus un agent tortionnaire, qui s'est porté volontaire pour scier l'arbre, mais un homme tout simplement heureux » p.132.

Grâce au pouvoir salvateur de l'arbre, l'agent a pu découvrir la voie du revirement et de la rédemption. Mieux encore, il a connu la renaissance et la genèse d'un être purifié, d'un arbre au sens le plus radieux : la rose : « Ma honte qui enfante aujourd'hui une rose » p.133. C'est là une image bucolique bien agréable qui dépeint le pouvoir de l'arbre dans la génération de la transcendance et du bonheur. Le chapitre 13 de *La prière de l'absent* est réservé à Argane (nom d'un personnage et d'un arbre), Argane est donc un personnage -arbre, un arbre porte-parole :

« Si je suis la terre, c'est parce que je me lave avec de la terre (...) car on m'a dit que c'était ici la patrie de mes ancêtres (...) je me cache dans un palmier (...) j'aime cette terre. » pp.168-169.

Argane s'identifie au palmier, arbre millénaire, symbole de paix et de force, dans sa quête de la terre et des origines. L'arbre devient donc un instrument pour inscrire la traversée dans le mythe, pour célébrer l'amour de la mère patrie, de la couleur locale à l'instar du poète Senghor¹⁶ qui convoque une flore riche et variée pour célébrer l'Afrique dans toute sa glorification.

10 Le Coran, la sourate de la vache, verset 34.

11 Les saintes écritures, traduction du monde nouveau, traduit de l'hébreu en 1974, la genèse, 1/11

12 Les saintes écritures, *ibid*, la genèse, 7/11.

13 Malek Chabel, Dictionnaire de symboles musulmans, rites, mystique et civilisations, Albin Michel, Paris, 1995, p.50.

14 Gilbert Durant, *ibid*, pp.391-392.

15 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, 1942, p.9.

16 Les poèmes de Senghor attestent la présence à la fois implicite et explicite de l'Afrique via les instruments musicaux, les personnages historiques, les mythes et une faune et une flore spécifiques.

Il n'en demeure pas moins que l'archétype de l'arbre est un maillon essentiel dans cicatrices du soleil et la Prière de l'absent de Tahar ben Jelloun. Etant fortement présent dans les livres sacrés et dans l'antiquité, la texture poétique et romanesque de Ben Jelloun en fait un composant vital, un élément propice au fantastique et un répertoire de symboles. L'arbre donc est une créature cosmique qui est dotée d'un pouvoir nourricier, qui a tendance à se sublimer et à verticaliser son message symbolique. Il est symbole du microcosme vertical qui est l'homme et résume tout l'univers en se voulant passé, présent, futur et en se lisant comme un être vieux comme le monde et neuf comme la création.

BIBLIOGRAPHIE :

- Tahar Ben Jelloun,- La prière de l'absent, Seuil, Paris, 1981.
- Cicatrices du soleil, Maspero, paris, 1976.
- Les amandiers sont morts de leurs blessures, Maspero, paris, 1976.
- Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, José Corti, 1942
- Gilbert Durand, les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, Paris, 1992.
- Castex- Pierre George, Le conte fantastique en France, José Corti, 1951.
- Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, seuil, Paris, 1970.
- Amin Maâlouf, Léon l'africain, Librairie générale française, Paris, 1986.
- Le Coran, éd. Khadim Al Haramayn acharifin.
- Les saintes écritures, traduction du monde nouveau, traduit de l'hébreu, de l'araméen et du grec en 1974.
- Dictionnaire des symboles musulman, rites, mystiques et civilisations, Albin Michel, paris, 1995.
- Dictionnaire des littératures, sous la direction de jacques Doumougin, Larousse, Paris, 1985.

Les ch  (ai)nes métonymiques dans “L’homme qui plantait des arbres” de Jean Giono

Nermine EL SAWY

UNIVERSITÉ D’ALEXANDRIE

« N’as-tu pas vu comment Allah A Fourni une parabole ? Une bonne parole est comme un arbre bon ; sa racine est stable et sa ramure est au ciel. IL donne ses fruits en chaque saison, par le Vouloir de son Seigneur. Et Allah fournit les paraboles pour les hommes, peut-être se souviendraient-ils » Le Coran, Sourate Ibrahim, versets 24,25

La Nature constitue l’un des thèmes les plus mouvants de la Genèse et du Coran. Dans l’ancien testament la terre promise, Canaan, est un endroit édénique rempli d’arbres, source de vie pour tout être.

Quant en littérature, la Nature a toujours été la Muse pour bien d’écrivains, tantôt elle joue le rôle de décor comme dans L’Astrée, tantôt elle devient un protagoniste d’une grande importance au siècle des Lumières comme la Nature chez Bernardin de Saint-Pierre et Rousseau, tantôt elle reflète sensiblement l’état d’  me d’un Lamartine ou d’un Musset, tantôt elle est menacée et/ou devient le pivot des écrits *  cologistes* qui prennent leur essor aux XXème et XXIème siècles sous la plume de Luc Ferry, Albert Jacquard, Alain Roger, Jean Marie Le Clézio et surtout Jean Giono, le chanteur de la Nature, délicate dépouillée et sans fard.

Dans ses ouvrages Naissance de l’Odyssée, Pan et Le serpent d’étoile, Giono ne se lasse ni de prôner les bienfaits de la nature ni de s  merveiller devant ses paysages fascinants. Plus tard, ce goût pour la nature va lui garantir et la maturité de sa moisson littéraire et le succès de son mouvement pacifiste appelé «mouvement du Contadour»(1935-1950)¹.

Son goût ou plutôt sa mission écologiste sera plus tard concr  t  s  e par un cri d’alarme face au danger de désertification, lancé à travers sa nouvelle intitulée : L’homme qui plantait des arbres (1953), peu connue en France mais qui a été traduite en treize langues.

1 «Le mouvement du Contadour» formé par Giono d  s 1935, est à tendance pacifiste. Il condamne les excès de la civilisation urbaine

La fiction se déroule à Vergons qui est une commune française, située dans le département des Alpes-de-Haute-Provence et la région Provence-Alpes-Côte d’Azur. Selon Ernest N  gre, le nom de la commune (*Villa Virgonis* en 814, *de Vergons* en 1174) vient du nom pluriel occitan *vergoun*, qui désigne une baguette d’osier, avec un sens général de baguette de bois, en référence aux bois de la montagne de Chamatte². Il est également intéressant de savoir que le blasonnement des communes des Alpes- de-Haute-Provence représente. «*D’or à un loup d’azur, lampass   de gueules, passant devant le pied d’un arbre terrassé de sinople*»³



L’héraldique montre qu’il y a déjà une “gueule”... peut-être une menace au pied de l’arbre?!

En outre, il est à remarquer que le terme «Vergons» se compose de deux syllabes: «Ver» et «gons» riches de connotations qui peuvent se lire comme une charade    résoudre:

- Mon premier est un « ver » : Vert = verdure = écologie = arbre = boisement= plantation.
- Mon deuxième est un « gons » : Gons ou gon(g) = instrument de percussion en Extrême Orient qui donne un signal sonore = cri d’alarme = Au secours!
- Mon tout est un dissyllabe : «Vergons» qui signifierait: «**Sauvez la Verdu  re!**»

En réponse à cette charade, nous n’allons pas réduire le

2 Ernest N  gre, *Toponymie générale de la France :   tymologie de 35 000 noms de lieux*, Genève : Librairie Droz, 1990. Volume II : Formations dialectales. Notice 22749

3 Louis de Bresc, *Armorial des communes de Provence*, 1866. Réédition : Marcel Petit CPM, Raph  le-l  s-Arles, 1994 Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Vergons>

message de Giono au silence et nous allons interpréter la nouvelle sous cet angle.⁴

Giono assignera le noble message de «faire aimer l'arbre ou plus exactement *faire aimer à planter des arbres*»⁵ à un personnage dont «les qualités sont exceptionnelles»⁶ et dont «le caractère est inoubliable»⁷. L'auteur met en scène un Homme, nommé Elzéard Bouffier, qui se dévoue au boisement de Vergons parce qu'«Il avait jugé que ce pays mourait par manque d'arbres»⁸. Il a planté dix mille chênes et se propose d'en «plant(er) tellement d'autres que ces dix mille seraient une goutte d'eau dans la mer.»⁹ si Dieu lui prêtait vie.

De même, il pensait à la reproduction des hêtres et des bouleaux...Ce cultivateur dont la petite silhouette noire ressemble de loin à «un tronc d'un arbre solitaire»¹⁰, symbolise le prototype du sédentaire qui veut s'enraciner à la terre comme un arbre. Giono est

4 C'est le cri d'alarme qui nous intéresse dans la présente étude. La symbolique de l'arbre fera l'objet d'autres études.

5 Si l'homme qui plantait des chênes est le produit de l'imagination de l'auteur, il y a eu effectivement dans cette région un énorme effort de reboisement surtout depuis 1880. Cent mille hectares ont été reboisés avant la première guerre mondiale, surtout en pin noir d'Autriche et en mélèze d'Europe, ce sont aujourd'hui de belles forêts qui ont effectivement transformé le paysage et le régime des eaux. Voici d'ailleurs le texte de la lettre que Giono écrivit au Conservateur des Eaux et Forêts de Digne, Monsieur Valdeyron, en 1957, au sujet de cette nouvelle : « Cher Monsieur, Navré de vous décevoir, mais Elzéard Bouffier est un personnage inventé. Le but était de faire aimer l'arbre ou plus exactement faire aimer à planter des arbres (ce qui est depuis toujours une de mes idées les plus chères). Or si j'en juge par le résultat, le but a été atteint par ce personnage imaginaire. Le texte que vous avez lu dans *Trees and Life* a été traduit en Danois, Finlandais, Suédois, Norvégien, Anglais, Allemand, Russe, Tchécoslovaque, Hongrois, Espagnol, Italien, Yiddish, Polonais. J'ai donné mes droits gratuitement pour toutes les reproductions. Un américain est venu me voir dernièrement pour me demander l'autorisation de faire tirer ce texte à 100 000 exemplaires pour les répandre gratuitement en Amérique (ce que j'ai bien entendu accepté). L'Université de Zagreb en fait une traduction en yougoslave. C'est un de mes textes dont je suis le plus fier. Il ne me rapporte pas un centime et c'est pourquoi il accomplit ce pour quoi il a été écrit. J'aimerais vous rencontrer, s'il vous est possible, pour parler précisément de l'utilisation pratique de ce texte. Je crois qu'il est temps qu'on fasse une « politique de l'arbre » bien que le mot politique semble bien mal adapté. Très cordialement » Jean Giono

6 Jean Giono: *L'homme qui plantait des arbres*, texte intégral, Paris, Gallimard, «Folio Plus Classiques», 1983, p. 9. Nous allons nous référer à cet ouvrage par les initiales H.P.A. La nouvelle raconte l'histoire d'un homme nommé Elzéard Bouffier qui s'est retiré dans une région déserte, Vergons, après la mort de sa femme et son fils. Il s'y est paisiblement installé et s'est dévoué au boisement de la région qui se meurt par manque d'arbres. Il est en même temps berger mais il abandonne le métier après la 1ère guerre mondiale. Les moutons représentaient une menace aux plantations. Depuis, Il préfère élever des abeilles! Personne ne soupçonnait Bouffier. On croyait que la forêt poussait toute seule. Une délégation administrative vient examiner la forêt naturelle et la met sous la sauvegarde de l'Etat et interdit qu'on vienne y charbonner. car beauté des arbres en bonne santé était irrésistible. Le narrateur qui savait le secret de Bouffier et était son ami va révéler son secret à l'un des capitaines forestiers qui lui aussi était un ami du narrateur. C'est grâce à ce capitaine que la forêt et Bouffier furent protégés. Enfin, c'est grâce à Bouffier que ce désert est devenu ce pays de Canaan.

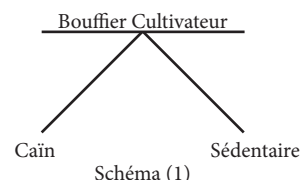
7 H.P.A., p. 9

8 H.P.A., p. 13.

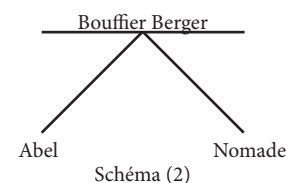
9 H.P.A., p. 14.

10 H.P.A., p. 10.

tellement imprégné par le modèle végétal que ses idées foisonnantes et inextricables semblent affluer comme la sève circulant dans l'infini de racines souterraines, de troncs, des branches, des feuilles et des fruits dans le ciel. Autrement dit, si «tout langage est combinaison»¹¹, le langage poétique de Giono se construit comme une corrélation de textes, en raison de son recours fréquent et astucieux aux métonymies. Ceci explique les allusions que Giono fait à la Genèse. Sur ce, nous pouvons concevoir l'ombre d'un Caïn derrière Bouffier. Cultivateurs, les deux veulent «réconcilier la terre avec Dieu»¹² en ajoutant à la terre de Dieu, le fruit de leur travail d'être humain. Bref, comme Caïn, Bouffier «revendique sa part dans l'œuvre de création»¹³



En même temps, Bouffier est un berger. Il rappelle en quelque sorte Abel, doté de sagesse intuitive et expérimentale»¹⁴, et capable de méditation comme le montre la Genèse. Le berger est vigilant et il «voit». En même temps «berger» n'est pas sans rapport au nomade.



Les deux schémas précédents pourraient être considérés comme des prémisses et nous permettront d'argumenter que:

1-Bouffier est un berger cultivateur.

2-Bouffier symbolise Abel et Caïn.

3-Bouffier est nomade et sédentaire.

La première donnée est bien explicite dans le texte de Giono : Bouffier joue effectivement le double rôle de «berger planteur d'arbres»¹⁵. Or, cette donnée occulte d'autres synthèses implicites qui lui sont archaïquement inhérentes.

La première synthèse est de prime abord surprenante. Comment cet homme peut-il symboliser à la fois les deux frères Abel et Caïn qui se sont entretués, comment la dichotomie Bien/Mal se dissout- elle? Au fond, la dichotomie existe toujours: le Bien et le Mal coexistent ; mais le Mal est ailleurs. Le Mal est placé à l'arrière plan: la première guerre mondiale ou ce mal qui reproduit le premier fratricide, est très loin de Vergons...

11 Jean Starobinski: «Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure», essai,

Paris, Gallimard, coll.»Le Chemin», 1971, p.135

12 La Genèse, p.p. 112,113

13 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/ Jupiter, coll.»Bouquins», 1982 p. 158

14 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Op.cit.*, p. 117

15 H.P.A., p. 14

Premier Fratricide

[Meurtre d'Abel]



Première Guerre Mondiale

[Immolation du troupe(au) de moutons]

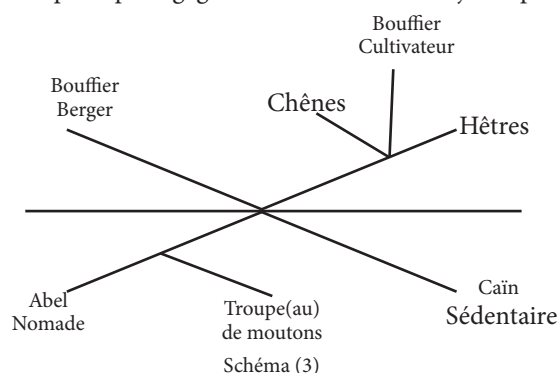
Bouffier «ne s'était pas soucié du tout de la guerre. Il avait imperturbablement continué à planter»¹⁶. Il ne s'intéresse qu'à sa tâche de cultivateur. D'ailleurs, lorsque le narrateur- mobilisé dans l'infanterie- rentre, il trouve que Bouffier a abandonné le métier de berger! Bouffier/Abel a donc disparu. Ne restait que Bouffier/Caïn.

Bouffier/Caïn s'est débarrassé du grand troupe(au) qui menaçaient ses plantations. Il va sans dire que cette métaphore de *grand troupeau* renvoie au titre du roman de Jean Giono où l'auteur, témoin des horreurs de la guerre, compare la troupe militaire au troupeau de moutons.

La deuxième synthèse vient renforcer la première. Bouffier est un nomade qui voue son existence à la sédentarité!! En fait, si Elzéard Bouffier erre, il ne va pas loin de son chez lui, il est très bien enraciné dans sa demeure:

«Il n'habitait pas une cabane mais une vraie maison en pierre où l'on voyait très bien comment son travail personnel avait rapiécé la ruine qu'il avait trouvée à son arrivée. Son toit était solide et étanche. Le vent qui le frappait faisait sur les tuiles le bruit de la mer sur les plages. Son ménage était en ordre, sa vaisselle lavée, son parquet balayé, son fusil graissé; sa soupe bouillait sur le feu...»¹⁷

Si Bouffier se déplace, c'est parce que sa tâche de cultivateur l'exige. En fait, Bouffier est le prototype de l'être humain, mortel, il travaille sans relâche, se déplace pour gagner sa vie durant son séjour éphémère ici-bas.



Si dans le schéma (3), nous avons eu recours à la stratégie : concret pour abstrait métonymique, c'est en vue de reproduire le schème de rhizome qui donne des tiges au raz du sol. Ces ramifications tracées permettent une configuration de l'implicite poétique de Giono. Loin d'être un système linéaire, l'imagerie de Giono est double. Chaque séquence du texte est aboutissement et commencement du processus signifiant et est donc essentiellement dynamique»¹⁸.

Plus le narrateur avance dans le récit, plus Bouffier prend soin de ses plantations, plus les chênes verdoient et plus les chaînes métonymiques se multiplient et prolifèrent. A la métonymie des moutons (soldats) devrait se substituer celle des ruches (abeilles – ouvrières). Aux moutons vont survivre les abeilles - ouvrières. Ce glissement pourrait s'expliquer dans les écrits pacifistes de Giono. Celui-ci estime que les premiers sacrifiés dans les guerres sont les paysans¹⁹:

(moutons → vie campagnarde → paysans → soldats),

tandis que les ouvriers des villes sont relativement épargnés en raison de leur travail dans les usines d'armement! Le terme ouvrier sera –paraît-il le mot –clé qui inspirera à Giono l'idée d'abeilles... C'est d'ailleurs par le truchement de la métonymie «ruche» que les «abeilles» ont été mentionnées. Ces (h)êtres fragiles mais *persévérants* symbolisent la collectivité laborieuse par excellence. D'après le *Dictionnaire des symboles*, le bruit de la ruche s'assimile à celui de l'atelier ou de l'usine. La ruche donne l'exemple de l'union appliquée, organisée, soumise à des règles strictes qui rassure l'être et lui procure la PAIX²⁰.

La collectivité des moutons est remplacée par celle des abeilles, ouvrières productrices de miel et de cire ... Il n'y a plus lieu aux ouvriers des usines d'armement.

(moutons → soldats → GUERRE ← usines d'armement ← ouvriers)

Remplacé par

¹⁶ H.P.A., p. 15

¹⁷ H.P.A., p. 11

¹⁸ Prud'homme Johanne et Légrar Lyne: «Sémiologie des paragrammes», dans Louis Hébert (dir.) ,

Signo [en ligne], Rimouski Québec, 2006, <http://www.signosemio.com>

¹⁹ Christophe Pradeau: Jean Giono. Thèmes& études, Paris, ellipses, 1998, p.p. 37,38.

²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: Op.cit, p. 834 C'est nous qui soulignons.

(ruches→abeilles→ouvrières→usine→miel→cire → prospérité→paix→ PARADIS)

Les équations précédentes nous laissent conclure que le langage poétique de Giono est non seulement un lieu signifiant dynamique (paragrammatique), mais également le lieu de l'infinité des possibles signifiants grâce à la liberté combinatoire qu'il opère. Les abeilles feront revivre un rêve de Bouffier, de Giono (et de l'humanité): celui d'un paradis perdu.

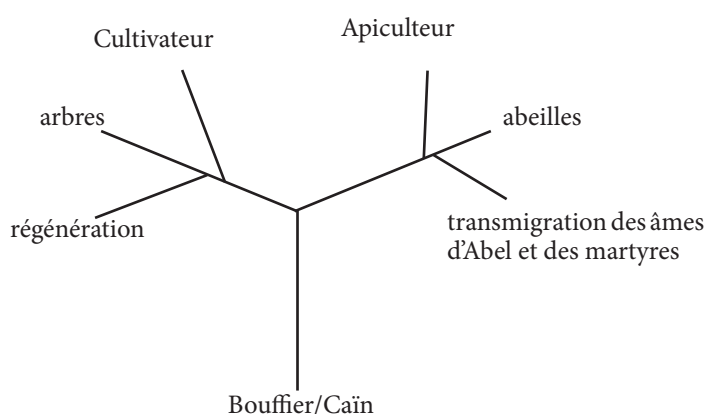


Schéma (4)

D'après ce schéma, transparait la grandeur d'âme de l'homme planteur d'arbres, détenteur des secrets de la Vie et observateur du «caractère cyclique de l'évolution cosmique: mort et régénération»²¹ Lui, qui poursuivait obstinément sa tâche et ne se mêlaient point de guerre tout en gardant la *persévérance* et la clairvoyance de l'ancien berger, s'engage à élever des milliers d'abeilles qui semble réincarner l'âme des martyres. On dirait qu'il les vénère à sa manière ou qu'il efface symboliquement les traces du premier fraticide.

Si le couple Abel/Caïn cesse de fonctionner comme signe à la signification présupposée c'est à cause de l'écriture subversive qui met en question le signe et place «l'intelligible dans les articulations et non dans les aboutissants»²²

Le geste de cultiver devrait être étudié en tant que pratique sémiotique et non en tant que «représentation accessoire» pour reprendre les termes de Nietzsche²³. Le geste de planter est un processus qui se donne pour de la communication. Avec, ce geste, la dichotomie esprit/matière, idée/mot, signifié/signifiant se dissout. Selon Marx, il s'agit d'une productivité c'est - à - dire d'une «permutation de produits»²⁴ En fait, la plantation de ces milliers d'arbres en puissance par Bouffier semble constituer à lui seul, tout un travail qui précède la constitution du signe ou du sens dans la communication.

Par ce *numen*²⁵ qu'est le geste de planter, Bouffier est parvenu métonymiquement à recréer sur terre, le paradis perdu. Et par le *numen*, qu'est le geste de lancer un appel humain au boisement, Giono vient secouer l'humanité et présenter une solution pratique au problème de désertification²⁶ ... Il est vrai que la bonne parole fait des miracles ; Giono n'aurait pas dû écrire au Conservateur des Eaux et Forêts de Digne, que son héros n'a jamais existé, puisqu' effectivement ce héros est Giono lui-même! N'a-t-il pas cultivé dans la conscience de ses lecteurs des milliers d'arbres de grandeur d'âme, de générosité, de sagesse, de noblesse et de pacifisme? Maintenant, vient notre tour pour agir; il est temps de faire un geste digne de notre humanité, il est temps de sauver notre planète en sauvant la verdure et de répandre la paix... Ne la méritons- nous pas?!

Faites suivre le message et ne rompez pas la chaîne !

21 Ibid., p.62

22 J.-C. Coquet: Julia Kristeva:articles récents in Langue Française, vol. 3, numéro 1, 1969, p. 112

23 Julia Kristeva:«Le geste, pratique ou communication?» in Langages, vol.3, numéro 10, 1968, p. 49

24 Ibid., Loc.cit

25 Roland Barthes: Mythologies, Paris, Seuil, 1957 p.72 Barthes dans cet ouvrage compare le geste au numen des dieux antiques qui d'un mouvement de la tête font basculer la destinée des hommes.

26 Le problème de désertification parsème la une des journaux et intéresse les Nations Unies qui mettent l'accent sur la nécessité de «réconcilier l'espèce humaine avec l'environnement planétaire» et sur les crises qui sont interdépendants tels la course aux armements, surtout aux armes nucléaires qui «accapare» de précieuses ressources qui auraient résolu les problèmes de pauvreté, de nutrition ou de détérioration de l'environnement.

De la perception plurielle de l'arbre sacré dans le roman et la nouvelle d'Afrique francophone

ABOSSOLO Pierre Martial

UNIVERSITÉ DE BUÉA, CAMEROUN

Parmi les éléments de la nature que les romanciers et nouvellistes d'Afrique francophone font fonctionner dans leurs textes figure en bonne place l'arbre. Il ne s'agit pas, comme dans le cas des contes, d'un arbre qui parle ou qui se métamorphose en homme ou en animal, d'un arbre qui peut disparaître selon les situations. Mais dans les textes où naturel et surnaturel cohabitent, il n'en n'est pas très éloigné. Il est souvent le lieu où se décide le devenir du clan, l'abri des fétiches, le symbole de la puissance magique et mystique d'un clan, le moyen de jonction entre visibles et invisibles, morts et vivants et de façon générale naturel et surnaturel. Tous ces attributs font que finalement que l'arbre soit regardé par les traditionalistes comme un véritable être vivant. Ce qui n'est pas le cas chez les modernistes. Ce qui finit par créer un conflit entre la vision traditionaliste et la vision moderniste en rapport avec l'arbre. Il s'agira dans cette réflexion de jeter un regard contrastif sur la perception de l'arbre sacré dans un certain nombre de textes africains, à savoir *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock (1980), *L'Arbre fétiche* de Jean Pliya (1971) et *L'Homme dieu* de Bisso d'Etienne Yanou (1984), textes où l'arbre trône dans l'espace et dans les esprits. Après avoir présenté dans un premier temps les contextes dans lesquels intervient l'arbre dans les textes, nous dégagerons les positions des deux groupes de personnages vis-à-vis de l'arbre en montrant comment leurs idéologies s'affrontent et en dégagant les conséquences qui en découlent. Nous verrons enfin comment peut s'analyser la perception plurielle de l'arbre sacré dans la littérature d'Afrique noire francophone.

I- DE LA PLACE DE L'ARBRE DANS LES TEXTES

Dans nos trois textes, l'arbre joue un rôle fondamental qui fait que le lecteur a du mal à le dissocier de la vie des personnages. Il est un actant incontournable dans la trame narrative. Dans *Quand saigne le palmier*, le prince Bitchoka, futur chef du village souffre d'une impuissance sexuelle, chose abominable et inacceptable pour un futur chef. Il est sauvé par son cousin Lién qui prend la charge de féconder secrètement ses épouses.

Le pacte est scellé sous un palmier fétiche. Sous cet arbre symbole de la puissance surnaturelle des ancêtres, les deux protagonistes se font des scarifications pour mêler leur sang et Bitchoka prend un engagement : « Que le palmier me saigne si jamais je trahis » (Mbock : 53). Mais très vite, la mégalomanie amènera le chef à trahir le pacte et avec la plus grande horreur, le palmier saignera... Dans *L'Arbre fétiche*, un grand arbre trône au centre de la ville d'Abomey, capitale historique du Dahomey. Aux côtés d'édifices nouveaux bâtis par l'administration moderne se trouve un arbre dont le lecteur apprend que « A la vue de cet arbre, on ressentait malgré soi une impression de vénération » (Pliya:11). Le récit même de la nouvelle est centré sur la controverse autour de l'abattage de cet arbre. Un des personnages, Dossou, sous l'instigation du jeune Maire de la ville, s'attaquera à l'arbre et les conséquences seront à la dimension du caractère mystérieux de l'arbre. Pour les féticheurs, la mort terrible de Dossou résonne « comme un avertissement pour ceux qui tenteraient encore de commettre un pareil sacrilège » (Pliya:26). Dans *L'Homme dieu* de Bisso, le village vit paisiblement, entretient ses convictions et respecte ses dieux et sa tradition, jusqu'au jour où des êtres peu communs à leurs yeux se mettent à remettre en question ces convictions : d'abord L'Abbé Voulana, un fils du pays ayant séjourné en Europe qui refuse de croire à l'existence d'un Homme-panthère, ensuite le forestier Français M. Delange qui décide d'abattre un immense baobab qui à ses yeux est un arbre comme tous les autres. Pour les villageois, l'abattage de l'arbre est un sacrilège, un couteau planté au cœur des traditions de Bisso.

Comme on le voit donc, l'arbre, cet élément clé des textes est au cœur d'une controverse qui met en scène deux visions. Rien de surprenant puisque quand l'aspect surnaturel est impliqué, les faits deviennent discutables et il se construit aussitôt un discours contrastif, les perceptions dépendant des rapports différents au surnaturel des protagonistes. Avant de voir ce que peut dissimuler aujourd'hui chez les auteurs cette double perception de l'arbre dans l'univers africain, analysons

les deux positions.

II- DEUX REGARDS DIVERGENTS SUR L'ARBRE SACRÉ

A la lecture de nos textes, il s'observe chez les personnages une divergence de regards sur l'arbre sacré, regards influencés par deux convictions : celle des adeptes de la tradition qui pensent que l'arbre les lie intimement à leurs ancêtres et demeure déterminant pour la survie du clan. Pour cela, il ne faut en aucun cas s'attaquer à lui. C'est dans la vision traditionaliste magico-religieuse africaine qu'il faut aller chercher cette conviction, celle qui veut que l'arbre, comme tous les éléments de la nature, ait une âme. Il y a ensuite la position des modernistes et des ignorants qui tranche avec toute considération traditionaliste. Ceux-là, soit parce qu'ils sont imbus de leur savoir rationnel occidental qu'ils estiment normal et unique, soit du fait de leur ignorance et de leur méconnaissance des réalités magiques africaines, ont un regard naturel sur l'arbre dit sacré et considèrent dans la plupart des cas que toutes les convictions surnaturelles qui entourent l'arbre ne sont que de pures inventions fantaisistes et superstitieuses.

II-1- LA PERCEPTION TRADITIONALISTE DE L'ARBRE

Pour le cas de l'arbre fétiche de Jean Pliya, les traditionalistes affirment que l'arbre sacré symbolise un ancêtre. Il est d'ailleurs rappelé à l'Administrateur qui veut s'attaquer à l'arbre l'histoire de l'arbre : « L'iroko que vous ordonnez de couper a une histoire que vous devez savoir. Le roi Tégbusou aurait été, à plusieurs reprises, sauvé par un oiseau qui habitait dans cet arbre et qui lui signalait, en période de guerre, les ruses de l'ennemi » (Pliya : 15). Aussi lui rappelle-t-on que « C'est un arbre fétiche et qu'il y aurait un grave danger à s'y attaquer » (Pliya : 13). Et apparemment cela se concrétise à l'abattage de l'arbre par le prisonnier mandaté par l'Administrateur :

C'est alors qu'amplifiait la solennité de la scène, l'orage qui couvait depuis le matin éclata, avec des explosions de tonnerre et des éclairs aveuglants. Le dieu Heviesso exprimait sa colère en crachant le feu [...] Un nœud de branche, renflé comme une tête de massue titanesque, avait atteint le bûcheron dans le dos. Les entrailles avaient giclé hors du ventre. (Pliya : 25)

Dans L'Homme-dieu de Bisso, le forestier Delange a commis ce qui est aux yeux des hommes de Bisso un crime. Il lui est reproché d'avoir abattu un arbre sacré qui porte le destin de la tribu : « Le forestier Delange s'est permis d'abattre l'arbre qui était le temple du dieu-gardien du pays. Pourtant cet arbre sacré portait en lui le destin de notre tribu. Il était aussi le gardien de nos biens [...] Le dieu qui s'en servait comme demeure doit maintenant errer dans la forêt comme un mendiant, oublié de tous [...] On ne badine pas avec les dieux du pays » (Yanou : 46-47), déclare amèrement un traditionaliste du village. Le fils du forestier en appelle

à la conscience de son père : « Toi. C'est toi qui as coupé l'arbre du dieu-gardien des gens de Bisso. C'est un crime, père » (Yanou : 69). Et les villageois considèrent cet acte comme un sacrilège dont le village doit être purifié, sinon, des conséquences fâcheuses vont suivre.

Dans Quand saigne le palmier enfin, c'est le caractère sacré de l'arbre qui confère au pacte signé entre le chef Bitchoka et Lién la valeur d'un serment. C'est là qu'a lieu la communication avec les ancêtres :

Ils s'arrêtèrent sous un palmier qui n'avait des autres que les apparences. Lién invita Bitchoka à s'en approcher.

Bitchoka, que je t'appelle par le nom dont se servent les sorciers pour te nuire, sous le palmier que voici, j'ai poussé mon premier cri. C'est l'arbre fétiche de ma famille, je te l'ai déjà dit. [...] Tu feras donc ta requête ici pour que les ancêtres t'entendent (Mbock : 52)

Le caractère singulier du palmier et son choix pour un pacte aussi déterminant pour la vie des deux protagonistes témoignent du pouvoir sacré accordé au palmier dans cette forêt africaine. Le père du héros vient le lui rappeler en rêve : « Toute parole imprudente sera à taire à côté du palmier sacré, car le palmier n'oublie pas Et il ne pardonne qu'aux repentants. Médite avant de parler sous ce palmier » (Mbock : 87). Cela va d'ailleurs se réaliser quand le nouveau chef trahira le pacte. Il sera victime d'une maladie mystérieuse :

Le membre s'était crevé par endroits, entre le talon et le genou [...] D'autres abcès s'annonçaient vers l'aîne douloureuse depuis le début de la maladie. Ils commençaient par des clous, devenaient des pustules et tendaient la peau à la faire reluire. Une fois mûrie, ils éclataient en un jet de sang bleuâtre. Alors l'exsudation ne connaissait plus de terme. (Mbock : 140)

Dans ces exemples, on voit comment toute violation de l'arbre est jugée scandaleuse. Et très souvent, punition s'ensuit, à la grande satisfaction de tous ceux qui voient leurs croyances menacées et leurs convictions attaquées. Cette première position amène donc à voir un univers traditionnel africain conservateur éprouvant un sentiment de menace émanant de la nouveauté qu'impose une idéologie que la critique lie le plus souvent à la pénétration coloniale car, comme l'observe Georges Balandier, avec l'avènement d'une idéologie nouvelle et contestataire, « l'ordre qui structure la tradition est menacé par le désordre qu'incarne la modernité dont l'irruption dans le champ social africain perturbe l'ensemble des systèmes traditionnels » (cité par J.M. Ella : 1998, 59). Ce sentiment vient du fait que la vie et l'efficacité de l'Africain traditionaliste dépendent des forces naturelles et invisibles qui le protègent ou le menacent, et aussi du fait que, comme le dit Hubert Deschamps, « la nature apparaît à l'Africain si distincte de lui-même qu'il attribue aux animaux, aux plantes,

voire même aux minéraux et aux objets, ses propres qualités, ses besoins et ses désirs » (H. Deschamps : 1965. 68). Ainsi donc, visiblement pour le cas de l'arbre, derrière son côté apparent se cache un autre côté qui ne s'offre qu'à une catégorie d'êtres, privilège qui manque aux modernistes et aux « aveugles » de la tradition.

II-2- LA PERCEPTION DES MODERNISTES ET DES « AVEUGLES »

Dans les trois textes que nous exploitons se trouvent, à l'opposé des traditionalistes, un certain nombre de personnages dont la position tranche avec celle des premiers. Leurs actes et leurs idées vibrent en opposition de phase avec ceux des traditionalistes. L'incursion du surnaturel dans la vie de ces êtres est présentée comme une rupture avec la normalité. Le sentiment de rupture, de mutilation idéologique se vit surtout chez les non avertis et étrangers aux réalités profondes de l'Afrique traditionnelle. Ils se retrouvent subitement en face de réalités qu'ils ne peuvent expliquer. L'action de l'arbre peut alors leur apparaître comme un fait extraordinaire et inacceptable. Face aux menaces à lui proférées par le village pour avoir abattu l'arbre sacré, Monsieur Delange de *L'Homme dieu de Bisso* réplique : « Mon contrat ne me lie qu'au gouvernement de la république d'Abomo. Quant à cette tribu, je l'ignore » (Yanou 69). Dans *L'Arbre fétiche*, Monsieur Lanta doute de l'efficacité de l'arbre dont on dit qu'il abrite les ancêtres :

Tout cela est bien beau, mais difficilement vérifiable. En plein XX^e siècle, nous ne pouvons plus croire aux fétiches. Sans quoi, malgré notre indépendance, nous n'édifierons jamais une nation moderne et civilisée. Nous devons abattre cet arbre pour cause d'utilité publique, et rien ne nous arrêtera. Il faut donner à la ville d'Abomey un aspect neuf et moderne (Pliya : 15).

Dans *Quand saigne le palmier*, le nouveau chef persécutera ses sujets qu'il envoie aux travaux forcés de Nak Nak « en se passant du conseil des Anciens ». A cause des radotages autour du fils de la première reine Sondi, la persécution s'étendra sur Lién, celui-là même grâce à qui il a pu sauver son opprobre en devenant « père ». Par une série d'actes, le chef deviendra ainsi un contestataire de l'ordre traditionnel établi. Il foulera aux pieds les croyances du village en reniant très vite ce qu'il a affirmé sous l'arbre sacré « Que le palmier me saigne si jamais je trahis » (Mbock : 53) Plus grave encore, il passe outre les propos de son défunt père qui visiblement tentait de le ramener à « la raison » : « Le palmier sait purifier, mais prends garde, il saigne aussi. Maintenant tu sais ». (Mbock : 88)

Toutes ces attitudes rebelles face à la force mystique de l'arbre font entorse à la vision magico-religieuse africaine. Nos trois contestataires sont chacun un cliché d'une vision qui semble renier tout ce qui échappe aux apparences. Deux raisons expliquent leur attitude : d'abord l'ignorance et le mépris des réalités souterraines de la tradition africaine ensuite l'influence du milieu qui

les a façonnés : le commanditaire de l'abattage de l'iroko de Pliya a été formé à l'école cartésienne occidentale, M. Delange est un pur et dur Français orgueilleux de son rationalisme ; le jeune Bitchoka qui accède au pouvoir est visiblement influencé par un mode de vie nouveau qui fait de lui un progressiste qui se détache des fondements magiques du pouvoir traditionnel.

La présentation contrastive du regard de l'arbre dans *Quand saigne le palmier*, *L'Arbre fétiche* et *L'Homme-dieu de Bisso* est, pensons-nous, loin d'être gratuite. Il est indéniable qu'elle dissimule une certaine signification qu'il est important d'analyser.

III- LA SIGNIFICATION DE LA DOUBLE PERCEPTION DE L'ARBRE SACRÉ DANS LES TEXTES D'AFRIQUE FRANCOPHONE

La lecture de nos trois textes et l'observation de la mise en opposition des deux attitudes vis-à-vis de l'arbre sacré permettent aux auteurs de provoquer une réflexion qui va au-delà de la simple opposition de conceptions d'un végétal. Il y a en effet deux grandes problématiques qui se dégagent de cette confrontation : une problématique mettant en scène deux camps et une autre interne à la vision du monde de l'Afrique aujourd'hui. On peut alors analyser la double perception de l'arbre d'abord comme la matérialisation d'un conflit idéologique entre le rapport au surnaturel de l'africain traditionaliste et celui venu de l'Occident par le truchement de la colonisation, ensuite comme la manifestation d'une ambiguïté existentielle de l'africain qui ne sait plus s'il faut oui ou non continuer de se soumettre à un certain nombre de croyances que certains disent désuètes.

III-1-L'ARBRE SACRÉ COMME MOTIF D'UN CONFLIT IDÉOLOGIQUE

Si nous disons que l'arbre sacré est un motif d'un conflit idéologique, c'est parce que sa double représentation dans l'imaginaire des personnages est révélatrice d'une confrontation entre deux systèmes de pensée en rapport avec le surnaturel : un système de pensée africain campé sur la tradition et un système de pensée occidental se référant au rationalisme issu des Lumières. Ces deux systèmes ont chacun un type de rapport particulier au surnaturel qui est susceptible de déterminer sa représentation de l'arbre sacré.

Pour ce qui est d'abord du rapport de l'Africain au surnaturel, il s'enracine dans une tradition ancestrale où, comme le dit Jacques Chevrier, « le réel n'acquiert son épaisseur, ne devient vérité qu'en s'élargissant aux dimensions extensibles du surréel » (J. Chevrier : 1990, 60). Ici, « les interventions surnaturelles ne surprennent personne : on les attend. Elles vont de soi » (M. Schneider : 16). Ce qui fait que des phénomènes comme l'action de l'arbre ne souffrent d'aucune contestation. Aussi, la conception de l'être vivant en Afrique veut que l'homme soit plus que corps et âme. L'homme ici a diverses composantes qui font qu'il peut

se métamorphoser en arbre ou s'y retrouver en même temps qu'on le voit ailleurs. Michel Hulin pense à cet effet que « la personne africaine est composite, et c'est pourquoi elle s'accommode très bien d'un certain degré de dispersion de ses éléments constitutifs à travers l'espace et le temps » (cité par M. Hebga : 1986,119). En revanche, l'Occident rationaliste exclue de sa sphère ce type de considération. En s'appuyant sur le primat de la raison sur les sentiments et l'imagination, le rationalisme s'évertue à disqualifier un certain nombre de phénomènes désignés comme paranormaux. Il stipule que « non seulement le monde est passible d'exploitation scientifique, mais seule l'exploration scientifique a droit au titre de la connaissance » (G. Durand : 1964, 25). Ainsi, des phénomènes comme le pouvoir de l'arbre sont « rejetés par l'objectivisme analytique du côté des superstitions, des erreurs et des faussetés » (G. Durand : 1980, 44). De ce point de vue, il est normal que les personnages influencés par cette vision du monde ne prennent pas en compte le niveau caché de la réalité visible dont ils n'ont pas l'expérience directe dans la vie quotidienne et qu'ils pensent comme Dossou qu'« idolâtrer [...] un arbre était une superstition indigne de lui » (Pliya : 20). Chacune des positions des personnages des textes est donc révélatrice d'une de ces deux visions du monde et leur désaccord au sujet du pouvoir de l'arbre sacré peut se lire comme l'expression d'une rivalité, d'un antagonisme entre deux conceptions du surnaturel, antagonisme qui finalement plonge l'Africain dans une espèce d'ambiguïté existentielle.

III-2- L'ARBRE SACRÉ AU CENTRE D'UNE AMBIGUÏTÉ EXISTENTIELLE AFRICAINE

L'ambiguïté existentielle se ramène ici au dilemme que vit l'Africain depuis la pénétration dans sa vie de la pensée rationaliste occidentale. S'il est vrai pour les traditionalistes que c'est l'insoumission à l'arbre qui provoque les phénomènes surnaturels qui s'en suivent, il n'est pas non plus exclu que ces phénomènes relèvent du pur hasard comme le pensent des personnages comme Lanta. Il peut bien s'agir de simples coïncidences entre l'action de Bitchoka et sa maladie, entre l'abattage de l'iroko et la mort de Dossou, entre l'abattage de l'arbre sacré par Delange et la souffrance du village. Face à ces deux considérations, l'esprit vacille. Aucune surprise d'ailleurs qu'un personnage comme Lanta reste muet devant la mort mystérieuse de Dossou, lui qui clamait que « tout cela » n'était que des « bêtises » d'une autre époque (situation que l'on retrouve aussi chez le forestier Français Delange qui hésite entre croire et ne pas croire quand il apprend que son épouse déclarée scientifiquement stérile va pouvoir enfin accoucher grâce à l'eau de la « source sacrée ». On pourrait donc aussi voir dans la présentation bifaciale de l'arbre le drame des Africains « partagés entre leurs allégeances traditionnelles et leur formation occidentale » (D. Coussy : 1993, 56). Etant obligé de réaliser désormais ses faits et gestes dans un contexte socioculturel ambivalent et dont l'ambivalence vient de la confrontation ou de la coexistence antagoniste des valeurs socioculturelles

négro-africaines et occidentales, l'Africain ne sait plus quelle option prendre dans un monde en pleine évolution. Tirailé entre ses convictions premières et les réalités qui s'offrent subitement à lui, il se retrouve dans une situation ambiguë que Colin Turnbull résume ainsi :

Il y a un vide spirituel dans la vie de l'Africain : celui-ci n'est accordé à aucun des deux mondes, il est à la limite des deux, écartelé entre deux dimensions. Aller de l'avant c'est abandonner le passé dans lequel s'enracine et se nourrit son être, revenir en arrière c'est se couper de l'avenir, car le sens de l'évolution ne fait pas de doute (Colin Turnbull : 1965, 9).

De la même manière, une question pertinente peut se poser au sujet de l'arbre sacré : faut-il le détruire et vivre un sentiment de perte et de mutilation ou alors le conserver et se soustraire à jamais de l'évolution du monde?

En conclusion, après le parcours des différents regards portés sur l'arbre chez Mbock, Pliya et Yanou, il s'observe que l'arbre joue un rôle central dans l'esthétique romanesque des auteurs africains qui font fonctionner le surnaturel dans leurs récits. Plus qu'un objet, il se présente comme un véritable être autour de qui gravitent des considérations opposées. Dans la façon de présenter l'arbre de nos trois auteurs, il est apparu qu'il n'est qu'un iceberg qui cache à la fois un conflit culturel entre vision occidentale et vision africaine du surnaturel, deux visions diamétralement opposées, et un élément central traduisant l'ambiguïté existentielle perceptible chez l'Africain au contact de la colonisation. Au-delà de toute considération, ce que développent les textes littéraires africains mettant en scène l'arbre dit sacré semble résumer une situation embarrassante générée par ces gigantesques végétaux qui trônent dans les forêts et dans les villes africaines. Cette situation se résume à deux questions : doit-on abattre ces arbres qui retiennent l'Africain à ses racines, et par conséquent à un état premier et séculaire incompatible avec le développement ? Doit-on au contraire travailler à la préservation de ces plus qu'objets qui lient l'Africain à son passé, un passé où il faudrait peut-être aller rechercher la force vitale et les repères identitaires capables d'imposer l'Afrique au reste du monde?

BIBLIOGRAPHIE

- BALANDIER (Georges), *Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1957.
- CHEVRIER (Jacques), *Littérature africaine, Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1990.
- COUSSY (Denise), « La Production littéraire de langue de langue anglaise dans l'Afrique d'aujourd'hui », in *Revue de littérature comparée*, 1/1993.
- DESCHAMPS (Hubert), *Les Religions d'Afrique noire*, Paris, PUF, 1965.
- DURAND (Gilbert), *L'Imaginaire symbolique*, Paris, Larousse, 1964.
- *L'Âme tigrée. Le pluriel du Psyché*, Paris, Denoël, 1980.

ELLA (Jean Marc), *Innovations sociales et renaissance de l'Afrique noire*, Paris, Harmattan, 1998.

HEBGA (Meinard), *rationalité d'un discours africain sur les phénomènes paranormaux et la conception pluraliste du composé humain*, Thèse de Doctorat 3^{ème} cycle, Paris IV, 1986.

MBOCK (Charly Gabriel), *Quand saigne le palmier*, Yaoundé, CLE, 1989.

NDACHI TAGNE (David), *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986.

PLIYA (Jean), *L'Arbre fétiche*, Yaoundé, CLE, 1971.

SCHNEIDER (Michel), *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985.

TURNBULL (Colin), *L'Afrique désemparée*, Paris, Seuil, 1965.

YANOU (Etienne), *L'Homme-dieu de Bisso*, Yaoundé, CLE, 1971.

L'arbre mystique, symbole du monde réconcilié avec l'homme

(H. Michaux, *Le Jardin exalté*, Fata Morgana, 1984)

Claude Fintz

UNIVERSITÉ, GRENOBLE II

« L'arbre est feuillage et racines comme chacun sait. Il arrive que le tronc de l'arbre fasse, entre feuillage et racines, une liaison de nature inespérée et que la sève, de végétale, devienne une âpre voix chargée du lait de la tendresse humaine. Il y a un arbre dans la nostalgie de l'homme. Il y a un homme dans l'imaginaire de l'arbre ».

Salah Stétié, « Le pourquoi d'un arbre », préface de *Imaginaire de l'arbre*, Paul-Bernard Sabourin, Poésie Transbordeurs, Marseille, 2005.

La thématique de l'arbre est au centre d'un des derniers textes de Michaux (1983), *Le Jardin exalté*, écrit peu de temps avant sa mort (1984). Mais ici son déploiement est splendide : l'objectif de cet article est de montrer comment Michaux, dans ce court texte lyrique, relatant une ultime expérience sous hallucinogène qui est aussi une expérience mystique, révèle la multivalence symbolique de l'arbre. La révélation de l'arbre mystique (au double sens de la détermination) se situe très symboliquement dans un clos sacré (l'espace privilégié, la maison choisie Michaux et la personne qu'il initie au « produit » vecteur d'extase), lequel comporte un jardin, dont la figure centrale est l'arbre, qui leur fait face.

Ainsi, ancré dans un jardin d'automne balayé par le vent, l'arbre prend un caractère paradisiaque dès que, associé à la musique indienne que diffuse un disque, son image soudaine interfère avec l'esprit de Michaux, ballotté par le psychotrope qu'il a absorbé. Ce jardin et cet arbre figurent alors un jardin imaginal, « un tout autre jardin » : ce simple noyer, dans ce jardin anonyme, se met en effet à prendre les proportions de l'univers. Il devient un axe de joie indicible traversant les strates du réel tout entier et se traduisant, dans la réalité matérielle, par les mouvements agités et les prosternations des branches et des feuilles de l'arbre.

Le jardin exalté, jardin paradisiaque, est une révélation illuminante : le lieu terrestre paraît se

surimposer au monde de l'ange, réalisant un trait d'union entre la terre et le ciel. En définitive, est-ce l'homme qui se réconcilie avec le monde, ou l'inverse ?

1 - L'IMAGINAIRE DE L'ARBRE CHEZ MICHAUX

Dans l'imaginaire de Michaux, l'arbre apparaît assez fréquemment ; il nous faut faire un point rapide des contextes où il se présente, pour mieux cerner la puissance de la dernière occurrence, qui est l'objet de ce développement.

Dès 1930, et même avant¹, l'arbre est une figure majeure de l'imaginaire de Michaux, en ce qu'il l'investit très puissamment d'émotions et de valeurs qui symbolisent les siennes propres : le paysage de l'arbre est un paysage mental (« **Un arbre pressé, n'est-ce pas déjà presque un homme ?** » (723²). Les gestes de l'arbre sont des gestes mentaux, une « écriture » mi-matérielle, mi-mentale : « **Il faut voir l'arbre à part, son geste. Il est tout geste. En voici quelques-uns** » (725), et Michaux de faire suivre ce texte d'une série de dessins réalisés sur site. Dans la pensée (et l'expression graphique) de Michaux, en effet, arbre et signes, dont les « **squelette fibrillaire** » sur le papier figurent le réel essentialisé, fonctionnent comme des équivalents : « **Si considérables en effet que soient les formes animales ou humaines représentées au début, elles partent en fragments, qui à leur tour (...) se prolongent et s'achèvent en rameaux et ces rameaux en fibres et en fils. Fils et fibres à présent continuent en écriture** », lit-on dans *Les Ravagés* (43-4).

Rappelons la similitude que les très jeunes enfants ressentent entre les hommes et les arbres, et dont leurs dessins témoignent : « Comme les arbres sont proches des hommes ! Les hommes, presque des arbres, à peu de chose près, comme tout est homme ! » (Les 1 « Il ne faut pas abattre un arbre ému » (« Arbres en catalepsie », *Qui Je fus*, 1927) ; « Les arbres morts ne cessent pas de se tenir comme il faut » (« Principes d'enfant », in *Mes rêves d'enfant*, ibid.).

2 Les références données aux citations ci-dessous renvoient au Tome 1 des Œuvres complètes de Gallimard.

Commencements, 16-7). Par ailleurs, ce motif qui symbolise l'homme dans de nombreuses civilisations, dont la chinoise où l'homme constitue le trait d'union entre la terre et le ciel, Michaux l'interprète, dans les lithographies de Zao Wou Ki, comme un équivalent exact de l'homme, qui exprime de façon pudique toute la souffrance humaine : « L'homme modeste ne dit pas / Nous souffrons / Les nôtres meurent / Le peuple est sans abri // Il dit nos arbres souffrent »³. Par la similitude de leur forme essentielle, l'arbre est un représentant majeur de l'humain, dont le drame existentiel et la souffrance (son écorc(h)ement, son profil et sa psychologie d'écorché) peuvent être avantageusement présentés par l'arbre : « Des arbres comme des systèmes nerveux ensanglantés / Mais pas d'être humain dans ce drame » ; « Squelette fibrillaire des arbres / On dirait qu'ils saignent » (op. cit.).

L'arbre est susceptible de tout dire de l'humain. Du reste, la feuille n'est-elle pas une métonymie du visage humain : « Feuilles à la place de personnes, feuilles qui n'ont plus tendance (ou aptitude) à ployer, à suivre l'événement, le vent ou la pluie, feuilles fixes. Enfin ! Enfin calmées, ces agitées. / Feuilles comme des visages aussi, de grands sages visages sans problème qui vous laissent en paix, anonymes » (En rêvant à partir de peintures énigmatiques, ...)»⁴.

À la détestation des hêtres de son enfance, convoyant l'ennui de la Belgique, il oppose les géants Arbres des Tropiques (1942). Michaux est fasciné par la puissance démesurée qui anime êtres et éléments naturels. Il la retrouve dans les psychotropes dont le « style » est parfois « blasphémateur », excessif : de même, le débordement de vie dont attestent certains végétaux évoquent la turgescence d'un sexe, dont la puissante érection suggère un style « éruptif » : « Que les saisons tournent ou non, il est toujours vivant. Vivant ? Non, gonflé, crevant de vie, en turgescence continue, en débordement. » (723) L'arbre est l'équivalent rhétorique de l'hyperbole : « Par l'excès univoque et insistant de leur croissance, arbres au style naturellement dramatique et déclamatoire. / Arbre blasphémateur ». (724) « (...) arbres essentiellement éruptifs » (724). Ainsi l'arbre cristallise plusieurs caractères, déterminant le « complexe » spirituel de Michaux : vitalité, éruptivité, transgression.

Le foisonnement de la végétation tropicale en effet fascine Michaux qui donne de l'arbre l'image d'un corps éternel, en perpétuelle régénération : il inclut les cycles de la vie, de la mort et de la renaissance dans une même sphère sacrée, puisque toutes les temporalités coexistent chez ces monstres végétaux :

3 Lecture par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou Ki, R. Godet, sd.

4 Dans *Le Jardin exalté*, les agaçantes feuilles, qui traduisent le profond malaise du regardeur, sont agitées d'incoercibles spasmes, mais paradoxalement elles provoquent le même effet pacificateur que le spectacle qu'elles offrent lorsqu'elles ont retrouvé la paix, renvoyant alors à l'anonymat et l'impersonnalité du sage. Sagesse, comme extase et délectation, ne peuvent s'éprouver que dans une forme aiguë d'impersonnalité – et la drogue que Michaux convoque est souveraine pour balayer radicalement les caractères du sujet social.

« Des racines comme boas émergent de terre, se soulèvent, se tordent, se serrent ici, se coulent là, et on les retrouve à vingt mètres de haut dans les branches, rôdeuses, prêtes à repartir ». (724) « (...) elles tâtonnent, se soudent à une branche, pour redevenir branche avec elle, ou redescendent, replongent dans l'humus noirâtre pour y enfanter plus loin un autre arbre, c'est-à-dire le même, le même à mille membres et de deux cents mètres de tour, le même qui continue à projeter sans frein ses ivres bras ligneux ». (724) « Dessous, portant le tout, devenu invisible sauf par son faix, chamarré de dépouilles et de pourriture, le grand arbre de la forêt d'où pendent des centaines de barbes, grand-père tolérant jusqu'au pathos, trône sans faiblir, dans un indicible délabrement » (725).

Un aspect nous retient particulièrement ici : l'arbre géant, sans cesse renaissant, s'associe à la figure du Phénix, mais prend singulièrement ici l'aspect d'un serial killer : « Le Matapolo (tueur d'arbres) est aussi le grand boa de la forêt, le grand étouffeur, le grand étrangleur, le grand embrasseur, le grand triomphateur (...) » (Ecuador, 62). Cette face noire de l'arbre, fascinante et redoutable, en fait une véritable personne et le rend proche des grands criminels⁵.

Enfin, Michaux, dans une fiction, teintée d'un humour cocasse et spirituel, tirée de Plume, fait de l'arbre le lieu de la réconciliation des souffrants avec eux-mêmes et le monde : il y présente des culs de jatte, ces êtres à moitié déracinés, qui trouvent leur réconfort en prenant place

5 On ne peut s'empêcher, en raison de la pertinence pour notre propos, de citer un passage majeur de *Un Roi sans divertissement* de J. Giono, où précisément se superposent le motif de l'arbre géant, image du grand cycle de la vie, et celle de grands criminels, figures « noires » de l'humanité à partir desquelles Giono, dans l'immédiate après-guerre (1947) s'interroge sur l'inquiétante noirceur de l'âme humaine. Voici l'étonnante description qu'il fait d'un hêtre, dans les hautes fourches duquel un homme vient étrangement cacher le corps de ses victimes : « Il était (surtout à cette époque) pétri d'oiseaux et de mouches (...) Et à l'automne, avec ses longs poils cramoisis ses mille bras entrelacés de serpents verts, ses cent mille mains de feuillage d'or jouant avec des pompons de plume, des lanières d'oiseaux, des poussières de cristal, il n'était pas vraiment un arbre. (...) Il crépitait comme un brasier ; il dansait comme seuls savent danser les êtres surnaturels, en multipliant son corps autour de son immobilité ; il ondulait autour de lui-même (...) si inlassablement répéti par l'ivresse de son corps qu'on ne pouvait plus savoir s'il était enraciné par l'encramponnement de prodigieuses racines ou par la vitesse miraculeuse de la pointe de toupie sur laquelle reposent les dieux. Les forêts, assises sur les gradins de l'amphithéâtre des montagnes, dans leur grande toilette sacerdotale, n'osaient plus bouger. » (*Un Roi sans divertissement*, J. Giono, Gallimard, 1948 – ici référence à *La Bibliothèque Gallimard*, 2003, pp. 41-2). Le sommet de cet immense arbre, bourdonnant de vie animale, dont les cadavres sont le festin, devient le lieu d'offrande d'un Matapolo-homme. Deux monstruosité sont présentées en résonance – et une fois encore l'arbre se fait miroir de l'âme humaine tourmentée. Mais le caractère sacrificiel lié à l'arbre est ici souligné, qui, des victimes, fait des offrandes à une sorte de divinité païenne. L'arbre est présenté tota simul comme un autel sacrificiel, un prêtre sacrificateur ensanglanté et la divinité à laquelle le sacrifice est dédié ; il est ainsi le médium entre ciel et terre, le lieu de transmutation où la violence chthonienne se change en force spirituelle. La puissance symbolique de l'arbre est ici saturée, présentant sa multivalence maximale.

sur ce grand frère, si bien ancré en terre, qui les allège de leurs souffrances ; le poste qu'ils occupent entre ciel et terre signale le mouvement ascensionnel de l'homme faisant un premier pas vers l'ange : « Continuellement il fallait aider les nouveaux culs de jatte à monter dans l'arbre, qui en était déjà tout noir. ça leur faisait tellement plaisir ! Ils contemplent le ciel à travers les branches, ils ne sentent plus le poids de la terre. C'est la grande réconciliation. » (« Plume et les culs de jatte », in *Plume*, p.175). Quels sont à présent les aspects que l'on retrouve dans *Le Jardin exalté* ?

On validera d'abord que la gestuelle de l'arbre confine à une abstraction essentielle.

2 - L'ARBRE GESTUEL ET EXCESSIF : DE LA VUE À LA VISION, ABSTRACTION ESSENTIELLE

Reprenant à présent notre texte de référence, l'arbre paraît éprouver les mêmes émotions que Michaux : il est une véritable personne et l'on retrouve ici l'équivalence, si souvent relevée, de l'arbre et de l'homme. Mieux, l'arbre, qui en tout est excessif, s'avère plus humain que l'homme⁶ : sa gestuelle et son expression multiple font des branches de l'arbre des personnes multiples, « plus profondément remuées, plus bouleversées, bouleversantes »⁷ (25). Non seulement elles s'expriment sur un mode supérieur à la gestualité humaine, si pauvrement codifiée, mais la variation créative du geste de l'arbre suscite une émotion sans commune mesure avec ceux dont est capable l'humanité. Les branches renvoient à des personnes singulières – « individuellement, non communautairement » (25), mais ce sont des individualités extraordinairement expressives « sans personne »⁸. L'arbre est un miroir grossissant de l'âme humaine.

Les gémissements, les contorsions, agenouillements, supplications « expriment » une attitude d'adoration sacrée, d'« hommage », de « partage », de « don éperdu ». Cet acte de reconnaissance infinie s'expose dans des gestes d'une éloquence raffinée : débordements passionnés, gestes d'adoration, inclinaisons multiples et variées. Shiva, que l'on figure sous des traits humains, est en réalité un arbre dansant : du reste, écrit Michaux, la danse que réalise le vieux noyer, « aucune danse humaine ou animale n'aurait pu le réaliser » (22), car elle est traversée par une puissance expressive et transgressive inouïe. Sa rhétorique correspond à des mouvements internes que « rend » la danse des rameaux, entrés en

6 Il existerait même, selon Michaux, une secrète et intime connivence entre l'arbre, plus homme que l'homme, et l'homme au point qu'il affirme dans *Poteaux d'angle* (Fata Morgana, 1984, p. 57) : « Les arbres frissonnent plus finement, plus amplement, plus souplement, plus gracieusement, plus infiniment qu'homme ou femme sur cette terre et soulagent davantage ».

7 Les références renvoient à l'opuscule éponyme publié chez Fata Morgana en 1983.

8 Michaux fait une analyse similaire à propos des visages de jeunes filles, dont il contemple la beauté, provenant selon lui du fait qu'aucun occupant n'y transparait encore : « Visages de jeunes filles, visages sans « je », visages sans capitaine. (...) Visages ouverts, visages donnés, mais où il n'y a personne à prendre. Visages qui ne vous appartiennent pas. Visages universels » (*Passages*, 58-9).

consonance avec la musique.

Les prosternations de l'arbre disent l'exaltation retrouvée de la création, dans une intercélébration, où on ne peut plus savoir si c'est l'homme qui loue le créateur de ces noces réalisées avec le cosmos, ou si c'est l'arbre qui mime, dans des gestes humains, son infinie adoration. Du reste, à travers le spectacle de l'arbre en infatigables et infinies gémissements, se donne à voir un hommage de la créature envers ce que la théologie chrétienne nommerait le Père (le créateur). Et la branche est une métaphore (non rhétorique) de l'individu, enté sur le « corps de groupe » dont il relève. Dans cette transmutation du sujet en une personne élargie, l'humain débord, à l'image de la démesure de la gestualité de l'arbre qui reflète la démesure retrouvée de sa personne, amputée de sa personnalité sociale et psychologique.

Mais ces gestes stylisés et rhétoriques sont en fait une expression rythmique : « L'infini qui seul est, qui rythme est », écrit Michaux, qui a cette révélation lors d'une autre expérience sous hallucinogènes.

La vision sous mescaline transforme en effet la réalité en une abstraction essentielle, rythmique. La question du rythme, à caractère ontologique, est prévalente, voire obsessionnelle, chez Michaux ; elle est en outre le support d'une esthétique abstraite. L'arbre est une rythmique, visuellement « traduite » par les mouvements des branchages mais aussi par les zébrures de la rétine psychique. L'arbre est un carrefour de correspondances (terre / ciel ; intérieur / extérieur ; plan humain, plan de l'ange). En effet, ici toute la scénographie de l'arbre transfiguré provient de la mise en tremblement de l'esprit par le psychotrope, par la mise en vibration de l'arbre sous le vent physique, qui rejoint un vent de l'esprit : celui qui provient de la musique karnatique indienne que Michaux écoute à ce moment. La musique désincarne, mentalise le réel. Toute projection subjective, ainsi que toute forme de pré-jugé cessant, une réalité essentialisée se présente alors à l'esprit de Michaux.

Le processus de « chiffonage-déchiffonage » opère alors dans cette réalité allégée, désincarnée, devenue rythmique ; son exceptionnel déploiement engage une mécanique d'amplification rythmique, qui va de pair avec le lâcher-prise de Michaux. Et le processus, une fois engagé, devient autodynamique, et l'ampleur appelle alors l'ampleur, de façon exponentielle.

Ce qui passe alors dans l'esprit de Michaux passe essentialisé, comme un arbre qui a perdu ses feuilles révèle, dans sa nudité essentielle, sa structure arborescente. Des racines, principe de la réalité émerge le tronc qui correspond à un principe d'unification, puis la puissante ramure symbolise le déploiement multiple du réel. Dit autrement : la réalité psychique et spirituelle vient rencontrer la réalité matérielle et charnelle dans l'image de l'arbre⁹.

9 Cf. *Les grandes épreuves de l'esprit*, 132) : « (...) le défilé visionnaire (...) accompagne, double et traduit le défilé sensationnaire ».

Rythmique sonore et visuelle (bruissements des feuilles et « gènesflexions ») se combinent dans la scansion des gestes de l'adoration sans fin de l'arbre. Cette rythmique indique que Michaux a atteint le cœur de la Réalité dont lui sont dévoilées les correspondances symboliques ; puis elle se métamorphose et vient à se réincarner en une forme de « scansion », de « pulsation », qui suggère un réinvestissement vers le biologique et le corporel - en lien avec un corps autre : un « cœur végétal » d'abord, puis avec le cœur de l'univers. De l'impersonnalité abstraite du rythme qui dépouille de sa chair le réel, on passe à une « émotion souveraine », devenue « sensible ». Et cette émotion cosmique finit par entrer en phase avec les pulsations cardiaques de Michaux. Survient alors littéralement une con-cordance : une correspondance et une communication de cœur à cœur. L'âme de l'homme, de l'arbre et du monde vibrent alors en syntonie.

*

Michaux fait indéniablement alors une expérience du sacré, laquelle se manifeste par une forme singulière d'hybris, à l'expression paradoxale. La mise en scène de l'arbre, soumis à une forme de « sauvagerie » (qui a cependant pour contrepoint une certaine nonchalance féminine), souligne la souveraineté et le sentiment du sacré.

L'hybris est en effet centrale dans cette scène de l'arbre échevelé /contorsionné. Elle est visible dans le schème permanent de l'élan et du déplacement. Elle se lit dans les voluptueuses supplications de l'arbre. Par ailleurs nombreux sont les superlatifs et mots qui connotent les effets extatiques induits par le « produit » ingéré (« souveraine », « au plus haut », « summum », « sommet », « comble », « au plus haut degré »¹⁰) ; mais Michaux insiste sur la sensation paradoxale qu'il éprouve, écartelé entre aise et malaise. Car l'« assouvissement » côtoie l'« inassouvissement », son contraire, au sein d'un mouvement de déportement / emportement, dont sont conjointement atteints Michaux et l'arbre. Tous deux¹¹ sont littéralement « ravis » (i.e. : emportés) par les débordements, « possédés de l'émotion souveraine ». Michaux ne s'appartient plus : il devient le lieu dépersonnalisé d'un événement qui transgresse les frontières de l'humain. La sortie de soi du sujet coïncide avec la complétude objectale de l'arbre, et, via sa rhétorique hyperbolique, du monde. L'extase provient d'un miraculeux accord, soudain trouvé entre des sensations antagonistes, qui parviennent à une forme d'unisson.

Toujours sur le mode des extrêmes, on note que la joie débordante ne va pas sans supplices pour un sujet, toujours en partie ancré sur ses terres propres. Ce

dernier subit un transbord radical qui le fait passer de cette terre à une terre tout autre, et l'arbre matériel au symbole qu'il réalise dans un procès imaginal. Pour passer le seuil qui mène au-delà (où l'ici est ailleurs), on doit, semble-t-il, s'arracher au terrain « trop humain » où l'univers personnel trouve ses fondements. La transgression est un arrachement, en quoi consiste aussi l'extase spirituelle, culminant en une forme singulière de joie - qui transcende l'exaltation charnelle, sans s'en détacher totalement : la terreur, parfois éprouvée sous drogue, s'inverse en une forme de plaisir sacré.

On notera que dans cette scène, où se réalise la conjonction des contraires, on assiste simultanément à une conjonction « élémentale » : si l'arbre réfère à un univers imaginaire terrien, ce dernier est métissé par l'univers aérien de la spiritualité et l'univers aquatique. Le débordement du fleuve (émotionnel) intérieur, appelé par l'océan, dévaste la propriété égoïque et fait monter les eaux régénératrices « au plus haut degré » : les eaux du déluge laissent place à une terre renouée, à un lieu où renaître. La tonalité élémentale imaginaire de l'arbre évolue progressivement d'un contexte aquatique vers un univers aérien, car l'eau de la mer finit par se confondre avec la nébulosité du ciel en tempête. Les douves, comblées, cèdent et la marée des eaux retenues rejoint l'océan ; l'ampleur souveraine de la vague qui submerge le sujet en débâcle, suscite chez lui « félicité »¹² et « délectation ».

En définitive, l'aise finit par triompher du malaise lié à l'épreuve, et le cycle eau / air / terre dont l'arbre est le centre, est l'expression d'un processus d'individuation.

3 – L'ARBRE, CŒUR D'UN PROCESSUS IMAGINAL INDIVIDUANT

L'arbre, lieu de l'unification de la réalité, symbolise le passage de la désunion¹³ existentielle à la réunification extatique. Et dans ses tremblements, soubresauts et arborescences, il est le lieu de transmutation des dissonances en consonances. L'arbre cristallise l'énergie dans une forme arborescente que montre de manière évidente le cliché d'un éclair, où l'on voit la lumière se former à la convergence des courants célestes et telluriques. Cette conjonction des opposés étant également nécessaire à l'illumination spirituelle, il n'est pas étonnant que ce processus soit vécu de façon violente par le sujet en procès d'individuation.

L'« apocalypse » (i. e. : révélation, dévoilement, au sens étymologique) réside dans le dépli de la psyché et du monde ; le secret réside replié dans l'infime, dans les plissements du réel. En effet, ses « plis » et plissements infimes im-pliquent son déploiement maximal, et

¹⁰ Ces expressions renvoient, on ne peut plus clairement, à la formule liturgique chrétienne : *in excelsis deo*.

¹¹ Faut-il dire « le quel », car le sujet, l'objet et la scène perçue forment une seule unité ? Cf. *Misérable miracle*, 128 : « La métaphysique, saisie par la mécanique. Par un même chemin, obligés de passer, moi, ma pesée et la vibration ». Ou encore, dans *Les grandes épreuves de l'esprit*, 120, on peut lire : « Le voyageur était émerveillé, le participant était brassé. Cependant l'observateur incorruptible assistait. Telles étaient les trois faces de qui, pourtant, ne se sentait plus personne ».

¹² On notera les deux occurrences suivantes du mot « félicité », à propos des expérimentations de Michaux sous hallucinogènes : « C'était une félicité d'ange » (*L'Infini turbulent*, 77) ; ou encore, dans *Les Grandes épreuves de l'esprit* : « Félicité par dépersonnalisation » (203). Elles ont précieuses dans notre contexte car on y apprend que la félicité s'obtient par une élection dépersonnalisante et renvoie au monde de l'ange.

¹³ Cf. le visage désuni de la compagne d'expérience de Michaux.

l'accès à l'infini - toujours un peu « turbulent »¹⁴ chez Michaux - est symbolisé par la « figure » de l'arbre. Selon ce même processus, les « brisements » qui atomisent le sujet sont transfigurés en la « délectation » imaginaire que l'on vient d'évoquer.

L'arbre est le symbole mystique, en ce qu'il montre et cache son secret, comme le soulignent les multiples plis et délis de sa vêtue : le samsara contient le nirvana, et c'est dans le défroissage que se dévoile le « grand secret »¹⁵. En fait, rien n'était véritablement caché : il fallait seulement réussir à percevoir le déploiement de cet intermonde, où se répercute et se transmet imaginale son intelligibilité. C'est ainsi que dans la réalité même paraît résider sa vérité : pas dans un Ailleurs, comme Michaux l'a longtemps cru, mais au sein de la quotidienneté transmutée. L'Arbre avec sa ramure multiple symbolise le lieu même de ce « déchiffonnage » auquel l'esprit (r)éveillé assiste, comme une rencontre ancienne dont il avait gardé une intense nostalgie ; cela explique le déploiement émotionnel intense produit lors de sa redécouverte intime, que l'arbre « traduit » extérieurement dans les tremblements, aux effets si bouleversants, de sa ramure : le paysage extérieur devient un paysage de l'âme.

La scène imaginaire dont l'arbre constitue le centre s'avère être une scène interactive où le Soi (l'âme) (se) reconnaît (dans) l'âme du monde. Elle offre une dramatisation de cette rencontre et appartient au monde imaginal, où les choses incarnées se spiritualisent et les choses spirituelles trouvent leur incarnation, pour reprendre les termes par lesquels Henri Corbin définit l'imaginal. Elle a lieu dans un « lieu hors de tout lieu » (C. Esteban), qui unit l'humain à un plan d'intelligibilité où la réalité spirituelle s'incarne émotionnellement. Ainsi la brise, qui secoue les branches, ne relève pas d'un « vent réel » (25), de même que le jardin paradisiaque s'avère être un « tout autre jardin » (18). Il s'agit d'un vent de désappropriation spirituel qui emporte l'ego individuel vers une terre communelle où l'arbre fait signe de façon véhémente. Et le « noyer » de suggérer la noyade de l'ego qu'opèrent singulièrement certaines drogues et la possibilité pour la psyché individuelle de rejoindre l'âme du monde.

Doublant ce mouvement d'ouverture et de dépli, il est notable que l'extase communelle qui unit Michaux au monde, bien que « localement » manifestée, ne prenne son sens que dans sa dimension la plus universelle. La musique indienne, entendue « localement », « se trouva perdue en moi, perdue en tant qu'indépendante parmi une mer plus vaste..... » (18). D'autre part, il affirme que le « summum d'extase » (22) n'est accordé qu'« au nom de tous, de tous sur Terre » (22). En d'autres termes, l'arbre ne devient un symbole mystique que lorsque le moi a rejoint l'océan du Soi. C'est à ce titre (et seulement à ce titre) que « le supplément attendu depuis toujours était reçu, était livré » (26) : le don sacré, auquel « répondent » les infatigables gestes de gratitude

de « l'arbre aux ravissements » (26), se fait au nom de l'humanité avec laquelle l'alliance est soudain rétablie. La scène imaginaire prend les aspects d'une vision prophétique. Là où l'arbre de l'illumination se révèle, c'est l'alliance de l'univers et de l'humanité tout entière qui est célébrée, au nom de tous les « assoiffés » : de leurs angoisses, de leurs supplications et de leurs souffrances. Les attentes communes du monde et de l'homme sont soudainement comblées, et une réponse définitive est donnée miraculeusement à tous les inassouvissements.

L'axis mundi qu'est l'arbre est le centre d'une coincidentia oppositorum car la violence sacrée, qui secoue l'arbre dans la tourmente, coïncide exactement avec la stase contemplative, comme si l'univers tournoyant se rassemblait pour former un cyclone, dont le sujet extasié occuperait « l'œil », l'axe immobile. L'arbre est alors l'image de l'illuminé, possédé par la vision qui le fait muter radicalement (i. e., à partir des racines). En effet, le yogi, assis en tailleur, les pieds enracinés sur le sol et la tête exhaussée par la colonne redressée vers le ciel, immobile, objet d'un « investissement » de l'énergie de la kundalini qui transforme l'être, ressemble à l'arbre pris dans l'œil d'un cyclone : il est un arbre tourmenté, habité par l'éclair, où montent les eaux tumultueuses des émotions.

On notera d'autre part, toujours en lien avec la dimension yogique que nous venons d'évoquer, que le mouvement de danse qui affecte l'arbre prend son origine dans ses hauteurs, dans sa couronne : selon l'analogie qui unit l'homme et l'arbre, on peut voir symbolisée ici l'ouverture du chakra du sommet du crâne, qui survient lors de l'illumination, dans la tradition ésotérique tantrique. L'arbre devient un analogon du corps occulte de l'homme, dans le tronc vertébral duquel progresse l'énergie de la kundalini. Sa double chevelure (couronne et racines) symbolise le dialogue muet de l'éclair entre trois univers, chthonien, humain et ouranien. Enfin, on remarquera que la gymnastique éprouvante que l'arbre effectue contraste avec une gestualité subtile de danseuse asiatique : ne dirait-on pas qu'il synthétise les caractéristiques du masculin et du féminin, en présentant l'homme intégral ? Certains gestes de l'arbre, qualifiés de « **nonchalants** » par Michaux, confèrent à ce dernier le caractère de l'androgynie – faisant du symbole abstrait de l'arbre un avatar du visage de l'ange.

Le Grand Œuvre a eu lieu dans le jardin terrestre, qui est aussi la terre de l'esprit. Il se réalise, en ce que la vérité inaccessible vient irriguer l'humain tout entier, de la tête au pied, des racines à la couronne sacrée : le haut et le bas sont alors en consonance, et la sève, sang de l'arbre, irrigue l'être tout entier. À travers le cœur émotionnel et pulsatile de l'arbre, une consonance est établie entre le cœur de la création et celui du sujet mutant : une même palpitation-émotion les traverse, à travers le lieu hautement symbolique du cœur – qui est lui aussi une des portes de la révélation, dans la tradition mystique.

Expression rythmique et énergétique condensée,

¹⁴ Michaux fait implicitement allusion intra-operam à deux de ses œuvres antérieures : *La Vie dans les plis* et *L'Infini turbulent*.

¹⁵ in « Le Grand combat », *Qui Je fus*, 1927.

l'arbre associe le schème du trajet de la lumière (figée et ramifiée) à un axe qui relie ciel et terre et autorise le dialogue entre les deux sphères. Cœur matriciel de la réalité et porte d'accès au mystère, il symbolise l'accomplissement du processus d'individuation. En ce sens, l'arbre mystique figure l'articulation des mondes et la rencontre des énergies humaines et cosmiques. Ainsi, l'arbre, davantage qu'un symbole, marqué par la multivalence des significations que lui confèrent les cultures, paraît un véritable archétype : cristallisation de l'échange des énergies, carrefour des plans humain et naturel, divin et cosmique.

Symbole de l'individuation et de la métamorphose spirituelle de l'homme, l'arbre réunit autour de lui les trois éléments imaginaires fondamentaux que sont la terre, l'air et l'eau, transcendés dans un quatrième : l'éther de la spiritualité, le lieu convergent de la réalité humaine et céleste, le lieu de l'ange. « L'exil était-il donc fini ? », s'exclame de même le narrateur de l'exil occidental de Sohrevardi¹⁶, séparé des siens et enfin reconnu et nommé dans sa personne (véritable) par un compagnon de l'Imâm, dans l'intermonde de l'Île verte. Au centre de cette dernière, s'élève un temple à l'ombre de l'arbre Tûbâ, qui est l'Arbre de l'être, l'arbre du Paradis, lieu de la (re)connaissance de Soi. L'arbre montre, de manière très évidente, que le symbole prend place dans un intermonde, faisant le pont entre les réalités matérielle et spirituelle.

Mentionnons, pour finir, un fait capital, où l'on perçoit l'empreinte que laisse Michaux dans le traitement de ce symbole. Méditant a posteriori sur cet événement miraculeux, survenu « par surprise¹⁷ », il invalide un des rameaux de la bivalence symbolique de l'arbre : celui qui est associé à la malédiction, à la chute : « C'était donc possible, et pas de pomme, ni de serpent, ni de Dieu punisseur, seulement l'inespéré paradis » (21). Au royaume paradisiaque, dans le monde de l'ange, la vérité se donne immédiatement, sans le recours au mythe et aux discours – et donc sans leurs inter-dits.

Le dieu vengeur appartient à un ancien paradigme et la vision de Michaux a valeur de confirmation d'une nouvelle alliance - cette fois, non plus par le canal de la révélation, mais par les œuvres spiritualisantes de l'art et l'exploration du dedans. Ce n'est plus l'homme qui réintègre un univers sacré, dont il a été exclu, c'est l'univers qui tend ses bras à l'homme et le place contre son cœur. Il ne s'agit donc moins d'une rédemption que d'un acte d'amour, que seul un renversement de paradigme rend possible. Le miracle de l'arbre serait en définitive celui opéré par la transgression de l'art, qui défait l'homme de sa malédiction théologique, et lui redonne dignité et autonomie.

¹⁶ Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme*, Editions Entrelacs, 2008, p. 51.

¹⁷ Titre d'un opuscule, légèrement antérieur à « Le Jardin exalté », également édité chez Fata Morgana, qui évoque une autre expérience survenue sous drogue.

Pour une poétique de l'image: l'arbre dans Citadelle de Saint-Exupéry

Pollicino Simona

UNIVERSITÉ DE PALERME, VIALE DELLE SCIENZE, EDIFICIO 15, DIPARTIMENTO ARCO

Par le recours à l'imagination dans le sens que lui confère Bachelard, à savoir «la faculté de former des images fournies par la perception [...] de nous libérer des images premières, de changer les images»¹, dans son œuvre entière Saint-Exupéry nous engage dans une réflexion libre du reflet des perceptions sensibles et s'approprie une dimension dans laquelle la production d'images coïncide avec le dépassement de la réalité apparente. Non que la création d'images corresponde à une négation pure et simple du monde, mais, au contraire, elle offre la possibilité de pénétrer la réalité à la découverte de son sens implicite, son vrai sens. Cette force imageante, selon Bachelard, est à la source des intuitions primaires qui jaillissent du contact de l'homme avec la matière; d'où l'imagination individuelle est sous-tendue par un élément dont dépendent ses rêveries. Ainsi l'image est-elle le résultat d'une nouvelle approche à la réalité, tout à fait différent de la simple perception:

Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant; le mot – le vieux mot – vient recevoir une signification nouvelle. Mais cela ne suffit pas encore; l'image littéraire doit s'enrichir d'un onirisme nouveau. Signifier autre chose et faire rêver autrement, telle est la double fonction de l'image littéraire².

Les images doivent être vues dans leur mobilité et dans leur dynamisme, c'est-à-dire dans leur pouvoir de création de nouveaux mondes. Dans cette perspective, l'œuvre exupérienne se fonde sur une mobilité constitutive qui l'alimente, de même que sur un désir de son auteur de percer la surface apparente des choses afin d'en entrevoir la structure cachée et le rythme intérieur. La rêverie exupérienne permet d'établir un contact avec la matière cosmique – cela par la vision même offerte au pilote en vol – et de découvrir une connaturalité inconnue entre l'individu et le monde. L'imagination matérielle est à l'enseigne de l'ouverture, du mouvement, de l'élan; c'est pourquoi l'image a

une fonction ontologique, puisque elle est le résultat d'une intervention active du sujet dans sa perception du réel. Toute image est le symbole du devenir de l'homme et du dynamisme de l'existence. Bien avant d'être une modalité d'expression littéraire, l'image est surtout une façon de sentir et de s'exprimer; l'image chez Saint-Exupéry se revêt de notions cosmiques et tend vers le haut, comme si elle calquait la trajectoire du vol aérien. Toutes les images revenant dans l'œuvre exupérienne sont avant tout l'expression du dynamisme intrinsèque d'un être, car elles mettent en mouvement l'imagination et révèlent – d'une façon épiphanique – le sens caché des choses. De là la force du symbole est capable d'exprimer l'essentiel de l'expérience vécue en la traduisant dans une rêverie élémentaire.

Dans les mots de G. Durand, le symbole: «[...] possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement»³; et c'est justement celui-ci qui pour Bachelard «nous appelle à un approfondissement de notre propre existence»⁴.

Œuvre inachevée, Citadelle est le plus souvent lue comme un essai philosophique dans lequel se dénoue une méditation rationnelle et lucide – pourtant pas exempte de redondance – sur l'homme et sur son existence. Sa forme diégétique ressemble à celle d'une fable intemporelle qui raconte la parabole d'une citadelle dans le désert. Il s'agit d'une représentation symbolique de l'homme et de sa lutte contre les forces désagrégeantes qui le menacent ou encore l'histoire de la reconquête d'un lien perdu à travers l'action créatrice de l'homme qui se pose face au hasard. Un prince berbère incarne ces valeurs en méditant sur son empire et sur la rude tâche d'édifier une citadelle dans le désert et notamment de fonder la structure morale de son peuple sur des bases solides et durables. Il est convaincu que l'homme trouve sa pleine réalisation

1 G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1942, p. 7.

2 G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1940, p. 5.

3 G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, pp. 20-21.

4 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 6.

dans un ordre social fondé sur le respect des valeurs d'une communauté. Inséparable de ce contexte, la figure du chef a la fonction du guide qui incarne le modèle exemplaire de rectitude et d'abnégation.

Tout en gardant une allure essentiellement narrative, *Citadelle* pourrait être lue comme un texte profondément poétique, en étant l'exemplification de la force retentissante des images; on y retrouve toutes les images expupériennes qui d'un texte à l'autre se répètent sans cesse à la manière d'un leitmotiv, en conférant à l'œuvre entière sa cohérence profonde. Parmi les topoi constitutifs de l'imaginaire de l'auteur – la maison, le navire, le temple – l'arbre est élu symbole de l'existence humaine, du moment qu'il suggère la méditation sur des valeurs positives telles que la stabilité, l'intemporalité, l'unité⁵.

L'homme et l'arbre: tous les deux peuvent être connus dans des moments différents de leur vie, toutefois il est fondamental qu'ils soient insérés dans une perspective de la durée et d'une vision globale. De même que l'homme accomplit un chemin progressif, jamais seulement individuel, et doit être jugé dans le contexte général de son histoire, ainsi «l'arbre n'est point semence. Puis tige, puis tronc flexible, puis bois mort. Il ne faut point le diviser pour le connaître. L'arbre c'est cette puissance qui lentement épouse le ciel» (Cit. 371). C'est le symbole que Saint-Exupéry choisit pour représenter la victoire sur l'entropie universelle, pour exprimer l'engagement de l'homme qui devient conducteur de son existence et dont la plus grande aspiration est de s'élever et de tendre vers l'Absolu: «Sachant bien que le cèdre aussi triomphe de l'action du temps qui devrait l'étaler en poussière, et, d'année en année, édifie, contre la force même qui le tire vers le bas, l'orgueil du temple de feuillage» (Cit. p. 379).

Cette vision de l'existence requiert aussi bien une attention et une vigilance constantes, qu'une conquête quotidienne et continuellement renouvelée. Ce sont toutes les qualités que le Caïd reconnaît dans l'arbre de sa citadelle:

J'ai vu le cèdre ainsi s'établir parmi la rocaïlle et sauver de la destruction l'ampleur de ses branchages, car il n'est point non plus de sommeil pour le cèdre qui combat nuit et jour dans sa propre épaisseur et s'alimente dans un univers ennemi des ferments mêmes de sa destruction. Le cèdre se fonde dans chaque instant (Cit. 391)

En effet, l'arbre est l'expression d'un effort d'élévation et d'une résistance à la force de gravité et à la pesanteur. Bachelard voit dans l'«arbre aérien» l'image verticale par excellence, ou plutôt une image verticalisante qui «porte une vie terrestre au ciel bleu». Non seulement l'arbre résiste et oppose sa solidité et sa permanence à la coulée du temps, mais à travers sa fonction assimilatrice,

il devient le lieu d'une récréation ou recomposition d'éléments disparates: «l'arbre réunit et ordonne les éléments les plus diverses»⁶. Dans cette perspective, comme le note Y.-A. Favre, l'arbre incarne l'idée d'ordre et de hiérarchie:

Il rassemble en effet ses branches dont aucune ne ressemble aux autres: les unes portent fruit, les autres non; les unes s'élancent vers le ciel, les autres s'abaissent vers la terre. L'arbre unifie ces diversités et nous montre l'exemple du respect des différences légitimes⁷.

Expression de force, de puissance et d'autres énergies vitales, l'arbre participe au cycle naturel et devient la représentation d'une réalité supérieure, voire transcendante. Son image rappelle à l'homme qu'il faut toujours s'élever; c'est pourquoi il devient un modèle pour sa capacité créatrice que M. Quesnel décrit comme: «enraciné, il relève de l'ordre de la maison, mais dans son jaillissement il trahit l'intérieur des terres, et le trahit sans le trahir puisqu'en lui échappant il en exalte encore des suc»⁸.

L'arbre est donc la réalisation d'une nouvelle création qui opère de la dispersion vers une recomposition transcendante: «[Le cèdre] aspire la rocaïlle du désert, plonge ses racines dans un sol où les suc n'ont point de saveur, capture dans ses branches un soleil qui s'irait mêler à la glace et pourrir avec elle» (Cit. 392).

Dans *Citadelle*, Saint-Exupéry construit, parallèlement à une constante méditation sur l'existence, une véritable «poétique de l'arbre» qui aboutit dans les mots d'un poète que le Caïd et ses hommes écoutent «raconter son arbre»:

Tu ne sais pas, leur disait-il, ce qu'est un arbre. J'en ai vu un qui avait poussé par hasard dans une maison abandonnée, un abri sans fenêtre, et qui était parti à la recherche de la lumière. Comme l'homme doit baigner dans l'air, comme la carpe doit baigner dans l'eau, l'arbre doit baigner dans la clarté. Car planté dans la terre par ses racines, planté dans les astres par ses branches, il est le chemin de l'échange entre les étoiles et nous. (Cit. 401)

Il faut aussi noter l'ambivalence du symbole de l'arbre, au même temps terrestre et aérien, qui accomplit une fusion presque irréalisable de la réalité et du rêve. Cela démontre qu'il ne représente la stabilité et la permanence en tant que synonymes d'immobilité et d'immutabilité, tout au contraire il incarne l'idée du dynamisme et du mouvement qui sont propres de l'imagination.

Très souvent dans *Citadelle* le cèdre est associé à l'image d'un arbre appartenant à un niveau supérieur et assumant ainsi la force créatrice qui rend vive la matière: «le cèdre c'est la perfection de la boue. C'est

⁶ G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, cit., pp. 232-233.

⁷ Y.-A. Favre, *Quelques images fondamentales de Citadelle*, «Cahiers Saint-Exupéry» 1, Paris, Gallimard, 1980, p. 139.

⁸ M. Quesnel, *Introduction à Saint-Exupéry*, Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. XLV.

⁵ Il est intéressant de noter, comme le souligne G. Le Hir, que le mot «arbre» apparaît trois cent soixante-quinze fois dans les œuvres majeures de Saint-Exupéry et le mot «cèdre» quatre-vingt-quinze fois. Il faut compter aussi le «palmier» qui apparaît sept fois dans *Citadelle*. Et encore nous rencontrons plus rarement des pommiers, des dattiers et des orangers. Cfr. G. Le Hir, *Saint-Exupéry ou la force des images*, Paris, Imago, 2002, p. 133 et p. 193.

la boue devenue vertu» (Cit. 421). Il s'agit de la même force nécessaire aux soldats du prince berbère pour faire front à l'ennemi; d'où le triomphe du cèdre est aussi la victoire de l'homme. Ainsi le Caïd déclare-t-il: «Car tu peux tout changer. Et d'une plaine âpre tu peux faire une plantation de cèdres» (Cit. 609).

Parmi les qualités de l'arbre exupérien il y a aussi la force et la vigueur, que celui-ci partage avec la flamme brûlante: «Te suffit de te reculer et d'accélérer le pendule des jours, pour voir de ta graine jaillir la flamme et de la flamme d'autres flammes et marcher ainsi l'incendie [...] ce feu dévorant en même temps que constructeur» (Cit. 752)⁹.

Il existe pourtant l'éventualité de la défaite, laquelle explique comment le cèdre et l'empire s'identifient aux yeux du Caïd, tous les deux étant soumis aux mêmes lois et aux mêmes périls du dehors:

Et mon empire se délabrait comme de soi-même, car le cèdre quand l'orage en brise les branches et que le vent de sable le racornit et qu'il cède au désert, ce n'est point que le sable soit devenu plus fort mais que le cèdre a déjà renoncé et ouvert sa porte aux barbares. (Cit. 411)

Si chez Saint-Exupéry l'arbre est l'image la plus représentative de l'existence, il doit en comprendre tous les moments saillants tels que la naissance, le chemin, la mort dont il saura offrir une synthèse exemplaire. Au début d'un chemin qui se construit dans l'espace «comme un branchage», l'arbre-homme ne peut qu'être graine et manifester son besoin vital de voir la lumière. Seulement plus tard ses racines, son écorce, son feuillage deviendront la graine qui a réussi à s'exprimer totalement. A travers l'action et la participation volontaire au devenir du monde, l'arbre-homme concrétise les potentialités jusqu'à ce moment-là contraintes, en les révélant:

Car ainsi que de l'arbre, tu ne sais rien de l'homme si tu l'étales dans la durée et le distribues dans ses différences. L'arbre n'est point semence, puis tige, puis tronc flexible, puis bois mort. Il ne faut point le diviser pour le connaître. L'arbre, c'est cette puissance qui lentement épouse le ciel. Ainsi de toi, mon petit d'homme. [...] tu n'es ni cet écolier, ni cet époux, ni cet enfant, ni ce vieillard. Tu es celui qui s'accomplit. (Cit. 371)

Ainsi la graine tient-elle concentré un pouvoir beaucoup plus grand, en conjuguant les valeurs de l'humilité et de la grandeur et en imposant son énergie qui deviendra une promesse pour l'avenir. Dès lors l'importance du pouvoir qui promet la survivance «dans le désert désormais immuable, où tout peu s'est distribué, aplani et équilibré, commence de bâtir l'injustice de l'arbre qui transcende roc et rocaïlle, développe au soleil un temple, chante dans le vent comme une harpe et rétablit le mouvement dans l'immobile» (Cit. 576).

⁹ À ce propos Saint-Exupéry renforce l'image la comparaison arbre/feu: «Il marche [...] comme un incendie au gré des vents» (Cit. 751-752).

De plus l'arbre est la perfection de la totalité de toutes ses parties, si bien que même le géomètre ami du Caïd en fait l'expression de sa conception de la vérité:

J'ai coutume de dire que l'arbre est vrai, lequel est une certaine relation entre ses parties. Puis la forêt laquelle est une certaine relation entre les arbres. Puis le domaine lequel est une certaine relation entre les arbres et les plaines et autres matériaux du domaine. Puis de l'empire lequel est une certaine relation entre les domaines et les villes et autres matériaux des empire. Puis de Dieu lequel est une relation parfaite entre les empires et quoi que ce soit dans le monde. Dieu est aussi vrai que l'arbre, bien que plus difficile à lire. (Cit. 632)

Une telle cohérence confère à l'arbre une fonction essentiellement didactique; il devient le modèle d'une croissance à la fois physique et éthique qui implique engagement et résistance. A moitié de son chemin, l'arbre-homme est protagoniste d'un devenir constant et son parcours est marqué de l'effort d'évolution et d'unification. Évidemment le Caïd ressent l'urgence de rassembler ses hommes et d'établir l'ordre et l'harmonie: «les herbes diverses se haïssent et se mangent entre elles, mais non l'arbre unique dont chaque branche s'accroît de la prospérité des autres» (Cit. 420). L'arbre, symbole d'unité, ne coïncide pas avec le seul individu, mais avec le genre humain entier, puisqu'il est un organisme tendant à transcender l'existence individuelle («[...] la fraternité ne se trouve que dans l'arbre» - Cit. 613). Cela comporte que dans la citadelle du prince tous les sujets seront «d'un arbre», c'est-à-dire leur chemin d'évolution sera un processus d'accomplissement tout semblable à la métamorphose subie par la graine qui graduellement devient un arbre.

Tout en assumant une valeur spirituelle, l'élan de l'arbre vers le haut symbolise celui qui caractérise l'existence humaine :

sa souffrance se changeant au-dessus du remue-ménage de la chair en arbre spirituel qui pousse ses branches et ses racines dans un empire qui n'est point des choses mais du sens des choses. (Cit. 677)

Seulement plus tard l'image de l'arbre fera allusion à une victoire de l'homme sur le vide et sur la mort et arrivera à s'identifier avec un principe de transcendance vers l'Absolu – peut-être Dieu ? – en tant qu'accomplissement d'une recherche intérieure. Les mots du Caïd en sont une confirmation: «Je vais à Toi à la façon de l'arbre qui se développe selon les lignes de force de sa graine» (Cit. 819). Il y verra finalement la structure idéale de la société humaine et, se faisant fort de cette certitude, il quittera plus tard son peuple:

Adieu, mon peuple, pensais-je. Je me suis vidé de mon amour et vais dormir. Cependant je suis invincible, comme est invincible la graine. [...] Vous êtes tous désormais nés de moi car il s'agit pour vous d'un acte à choisir parmi d'autres

vous rencontrerez l'invisible pente qui vous fera développer mon arbre, et ainsi selon moi devenir. (Cit. 637)

L'arbre a beau représenter l'unité de la personne, son image incarne aussi la nécessité d'être différent des autres tout en gardant la spécificité et l'essence de chacun. Voilà pourquoi le prince affirme avec conviction: «Le pommier, que je sache, ne méprise point la vigne ni le palmier le cèdre» (Cit. 460).

Parmi les différentes fonctions de l'arbre, la tendance à l'ennoblissement s'impose comme modèle d'énergie créatrice, dont le Caïd exalte la force: «Le cèdre, disait mon père, se nourrit de la boue de sol, mais la change en épais feuillage qui se nourrit, lui, de soleil» (Cit. 421) et encore «Le cèdre, disait encore parfois mon père, c'est la perfection de la boue». L'arbre devient aussi un véhicule à travers lequel «la terre [...] se marie au miel du soleil, pousse des bourgeons, ouvre des fleurs, compose des graines, et la graine emporte la vie, comme un feu préparé mais invisible encore» (Cit. 752). Une telle vision sous-entend l'importance des échanges et des liens, notamment d'un nœud très solide entre la terre et le ciel dont l'arbre constitue l'essence, «allaité par le ciel lui-même, nourri superbement par les dieux» (Cit. 401).

Pour le Caïd l'empire et le cèdre s'identifient l'un à l'autre:

Et mon empire se délabrait comme de soi-même, car le cèdre, quand l'orage en bride les branches et que le vent de sable le racornit et qu'il cède au désert. Ce n'est point que le sable soit devenu plus fort mais que le cèdre a déjà renoncé et ouvert sa porte aux barbares. (Cit. 411)

Cependant, face aux forces hostiles, c'est à l'homme d'intervenir pour imposer, par la victoire de l'arbre, sa victoire: «Car tu peux tout changer. Et d'une plaine âpre tu peux faire une plantation de cèdres» (Cit. 609). La destinée du cèdre dépasse celle individuelle de n'importe quel arbre et s'élargit à toute l'espèce humaine. D'où l'interrogatif du Caïd:

Mais qui prétend prévoir la destinée du cèdre qui, de graine en arbre et d'arbre en graine, de chrysalide en chrysalide se transfigure? Il s'agit là d'une genèse dont je n'ai point encore connu l'exemple. Et le cèdre est espèce neuve qui s'élabore sans rien répéter que je connaisse. Et j'ignore où elle va. Et j'ignore de même où vont les hommes. (Cit. 432)

De même que pour l'arbre, l'accomplissement de l'homme doit prévoir la réalisation de deux mouvements apparemment opposés: d'un côté l'épanouissement, de l'autre côté la concentration. Ce qui mènent l'homme à confesser: «Et plus je grandis à la façon de l'arbre, plus je me noue en profondeur (Cit. 539). Cela pourrait nous faire penser à des qualités propres du chef, donc du Caïd qui incarne la force et la puissance de l'arbre, du moment qu'il se fait responsable de la cohésion d'un peuple; en fait, l'arbre, tout en s'offrant comme organisme vivant et cohérent, correspond plutôt au groupe humain même

qui rassemble les individus les plus divers. Dans cette perspective, l'arbre est bien loin d'être accumulation réelle d'éléments disparates, en devenant plutôt un projet encore à achever. Tout en représentant l'unité, l'arbre dépasse l'individualité, devenant une synthèse; le Caïd le sait bien: «les herbes diverses se haïssent et se mangent entre elles, mais non l'arbre unique dont chaque branche s'accroît de la prospérité des autres» (Cit. 420). L'unité de la démarche humaine est en définitive «celle d'un arbre qui croît et se continue de l'un à travers l'autre, comme la puissance de l'arbre dure à travers ses nœuds et ses torsades et la division de ses branches» (Cit. 440).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1940
- L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1942
- La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957
- Burgos J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982
- Chelebourg Christian, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris,
- Nathan, 2000
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie* générale, Paris, Dunod, 1992
- Favre Yves-Alain, *Quelques images fondamentales de Citadelle*, Cahiers Saint-Exupéry 1, Paris, Gallimard, 1980
- Le Hir Geneviève, *Saint-Exupéry ou la force des images*, Paris, Imago, 2002
- Saint-Exupéry Antoine, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994 et t. II, Paris, Gallimard, 1999
- Citadelle, éd. abrégée, établie et préfacée par Michel Quesnel, Paris, Gallimard, Folio, 2000
- Peronnet Jean-Claude, *Une lecture de Citadelle*, dans Saint-Exupéry. *Le sens d'une vie*, sous la direction d'Alain Cadix, avec le concours de l'Association des amis d'Antoine de Saint-Exupéry, préface de Maurice Druon de l'Académie française, Paris, Le Cherche midi, 1994, pp. 147-162.
- Quesnel Michel, *Lire «Citadelle»*, Cahiers Saint-Exupéry 3, Paris, Gallimard, 1989

L'Arbre comme représentation de l'Histoire dans *Mahagony* d'édouard Glissant

Emmanuelle RECOING

UNIVERSITÉ PARIS III

Dans le cinquième roman de Glissant *Mahagony*¹, les idées de relation et de « mise en perspective » sont exprimées par l'image du personnage de Mathieu, qui revient se poser devant le spectacle de sa présence dans les histoires successives que lui ont attribuées les romans précédents de Glissant et devant la vision de l'Histoire de l'île antillaise. L'Histoire se matérialise à travers le paysage et notamment à travers un arbre particulier, un mahogani planté en 1815. Ce mahogani constitue, pour l'homme du XX^{ème} siècle qu'est Mathieu Béluse, un mystère. *Mahagony* s'ouvre sur son étourdissement devant l'arbre, devant le paysage, – devant l'Histoire qui s'y devine. Mathieu formule un vœu explicite : trouver dans la « masse accumulée » – où il est inclus – « une ordonnance cachée » (MA, p. 22) qui lui permettrait de se positionner dans cette configuration.

Pour accéder à la révélation d'une loi du lieu, d'un ordre caché, Mathieu se projette sur les traces de trois marronnages du passé, dont le plus ancien est celui de l'enfant Gani. Ces trois marronnages ont été effectués par des personnages qui sont, par leurs noms, liés à l'arbre précédemment évoqué. De façon significative, la deuxième et la troisième voyelles du mot qualifiant l'arbre « mahogani », se trouvent inversées dans le titre donné par Glissant au roman : *Mahagony*. Cette interversion permet d'accrocher au « géant des bois », en guise d'anagrammes, les termes servant à désigner trois Marrons : d'abord « Gani », appellation qu'avaient choisie les esclaves de l'Habitation La Dévirée pour celui d'entre eux qui, à peine sorti de l'enfance, a marronné en 1831, puis « Maho », surnom d'un gérant dont le patronyme officiel était « Beautemps » et qui a rodé dans les mornes entre 1936 et 1943 pour échapper aux gendarmes, enfin « Mani », nom, ou surnom, d'un jeune homme à demi délinquant, qui disparaît en 1979, sans laisser de marques de sa présence.

1 Cf. Édouard Glissant, *Mahagony*, Paris, éditions du Seuil, 1989. Le sigle MA renvoie à cette édition de *Mahagony*. Le sigle DA renvoie à : Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, éditions du Seuil, 1981. Le sigle PR renvoie à : Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, éditions Gallimard, 1990.

Les histoires de ces trois Marrons parviennent au lecteur à travers les voix de plusieurs narrateurs. Dans la multiplicité des récits qui couvrent une période allant de 1815 à 1979, apparaît comme essentiel le journal attribué par Glissant à un esclave nommé Hégésippe. Ce journal s'ouvre à la date du « trentième [jour] d'août de l'an mil et huit cent quinze » (MA, p. 36). Le journal d'Hégésippe, dont la principale fonction est de rendre compte des « racines » des littératures antillaises, tout en mettant en évidence les problématiques de la mimésis et du détour, se trouve centré autour d'un certain lieu : l'entour du mahogani. Le récit d'Hégésippe a également pour objet de faire connaître au lecteur, dès les prémices de l'œuvre, la genèse du lieu dont il est question, tout au long du roman *Mahagony*. C'est grâce à ce journal que l'endroit où évoluent les personnages de *Mahagony* est consacré tel un site antillais, ou créole, dans le sens que là, y naissent des hommes et éclosent des plantes marqués d'un sens spécifique².

Ainsi l'arbre, le mahogani qui donne son titre au roman se trouve au principe de la campagne environnante. Le destin de la nature et celui des hommes se mêlent, avec un acte de naissance commun, à partir d'une tradition d'origine africaine, qui a resurgi aux Antilles³. Cette

2 Dans Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle (1ère édition Paris, éditions Stock, 1993) Paris, éditions Stock, 1996, Raphaël Confiant signale, p. 261 : « Le terme « Créole », qui vient de l'espagnol *criollo* (lequel dérive du latin *creare*) signifie simplement « né aux Amériques » par opposition d'une part aux autochtones, dits plus tard Amérindiens, et d'autre part aux nouveaux arrivés, Européens et Africains ». La naissance de Gani et la plantation de l'arbre symbolisent le processus de créolisation du lieu.

3 Le « cimarrón » Esteban n'évoque pas, dans sa biographie, cette coutume de l'enterrement du placenta et de la plantation d'un arbre, mais il souligne l'importance de l'arbre pour ceux qui sont appelés à Cuba des « Congos », ce terme désignant des Noirs pratiquant une forme particulière de religion, et qui sont supposés descendre d'Africains originaires des rives du fleuve Congo : « Pour les Congos l'arbre est une chose très importante. Tout naît de lui et on lui accorde tout. Il est comme un dieu. On lui donne à manger, il parle, il demande, on le soigne. Les Congos tirent leur puissance de la nature, de l'arbre, qui est l'âme de la nature, et des herbes. A l'époque de l'esclavage, dans toutes les raffineries, les Congos avaient leurs buissons et leurs arbres bénéfiques ». Cf.

tradition réclame les actes simultanés de la plantation d'un arbre et de l'enterrement du placenta d'un nouveau-né, sur le même point du sol. L'enfant Gani et le mahogani dessinent, ensemble, une configuration où l'humain s'avère inséparable du végétal :

Ce même jour au soir le père planta le placenta lors même que le plant. Qui [ce qui] veut dire qu'avant ce moment, la campagne n'avait pas de nom. C'était campagne des venus-d'ailleurs. L'enfant le plant grandis ensemble ont clairsemé alentour. A partir de désormais jusqu'à dore en avant on dit la campagne du mahogani. Pour quoi [c'est pourquoi] nous avons toujours crié [appelé] l'enfant Gani, comme la fin de toute parole de toute végétation. (MA, p. 39).

L'on voit que s'oppose au système de l'esclavage un acte inaugural de plantation qui, en nommant une partie donnée du sol de l'île, met fin à une condition de transplantés, de « venus-d'ailleurs ». L'homme et l'arbre s'enracinent, simultanément, dans un espace, délimitant ensemble les limites, non plus de l'exil, mais d'une errance qu'il s'agira de contenir et d'organiser. La dénomination du lieu concrétise la possibilité, pour chacun de ceux qui y demeurent, de se reconnaître en tant qu'habitant de ce lieu. Que l'enfant Gani, dont la naissance a suscité cette dénomination, soit baptisé des deux dernières syllabes du nom de l'arbre marque la nécessité des bornes, des limites, comme éléments consécutifs de l'identité d'un sol et/ou d'une personne. En effet, la fin du mot (de la « parole ») « mahogani » représente, métaphoriquement, les ultimes branches de l'arbre (c'est-à-dire la démarcation entre le végétal et le ciel) et fait par là référence à l'idée même de frontière.

Le choix de souligner l'importance de la séparation entre le Moi et l'Autre à l'intérieur du processus identitaire apparaît logique, dans le cas d'une population formée de diverses composantes, qui ont en commun la particularité d'avoir toutes été privées de leur(s) origine(s). La constatation, pour les individus participant du « peuple antillais », qu'ils possèdent, sur le plan historique et culturel, des caractéristiques similaires, qui les rapprochent les uns des autres, tout en leur permettant de se différencier des membres d'autres sociétés, d'autres peuples équivaut à (re)trouver une origine. De plus, la pensée qu'il existe une terminaison (une frontière) d'un mot, d'un arbre ou d'un fragment de sol suppose, en se situant dans une perspective rationnelle, qu'un commencement de ce mot, de cet arbre ou de ce fragment de sol s'était préalablement mis en place⁴.

Le concept de « fin » renferme donc, en lui-même,

Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (1ère édition La Havane, Instituts de Etnología y Folklore, 1966), traduction française titrée *Esclave à Cuba. Biographie d'un « cimarrón » du colonialisme à l'indépendance*, Paris, éditions Gallimard, collection « Témoins », 1998, pp. 124-125.

4 Evoquer la « frontière » d'un mot peut sembler étrange, mais nous discernons cette frontière dans l'intervalle séparant (à partir du VII^e siècle environ) les mots écrits les uns des autres, et dans le temps de silence que l'on marque entre les mots dans le discours oral.

l'idée de « début », ⁵ et la réunion de ces deux notions provoque la suggestion d'une articulation de la globalité de l'objet considéré. Un tel enchaînement de réflexions indique, selon nous, la raison pour laquelle appeler un enfant « Gani » conduit à dénommer un lieu la « campagne du mahogani ». Afin d'illustrer le rapprochement entre le terme et la totalité d'un objet donné, Glissant décide de faire d'un arbre, le mahogani, une figure de la conscientisation, de la vie et de la filiation (la filiation biologique qui relie Gani à son père, ou la filiation symbolique qui se trace, insensiblement, entre ceux qui ont vécu sur un sol et ceux qui y demeurent plus tard). En proposant cette image de l'arbre, l'auteur de *Mahogany* semble se référer à un thème universel : « Faire de l'arbre une figure de la connaissance, de la vie ou de la généalogie n'a rien de bien original ni de particulièrement antillais » affirme Lydie Moudileno ⁶.

Geneviève Calame-Griaule rappelle également, dans la deuxième partie (intitulée « L'arbre et l'imaginaire ») de son ouvrage *Des Cauris au marché*, texte qui réunit des articles sur des contes africains, que « De tous temps et dans toutes les civilisations [...] l'arbre a servi d'objet à la réflexion symbolique et inspiré les mythes et les religions ⁷ ». Néanmoins, Glissant affecte l'arbre de significations nouvelles, ce qui lui permet d'éviter de l'utiliser en tant qu'image exclusivement symbolique, ou tel un décor. Avec *Mahogany*, l'auteur particularise le thème, en passant, rapidement, de l'idée d'arbre à une espèce déterminée, celle du mahogani. Cette espèce, à son tour, se restreint à un élément, situé dans le temps et dans l'espace, distinct d'autres mahoganis comme des trois ébéniers présents eux aussi dans le livre. Glissant insiste, de surcroît, sur la fonction métonymique – plutôt que métaphorique – de l'arbre qui, dans le roman, appartient au tout qu'il dessine : « Il [le mahogani] épelle la forêt, dont il multiplie partout la profondeur » (MA, p. 13).

De plus, le mahogani se trouve fragmenté en tronc, branches, racine, écorce et cosses, ou encore odeur, chacun de ces fragments étant lui-même signe et porteur de signes. En faisant, finalement, du mahogani à la fois un personnage et un texte, Glissant confère à l'arbre une fonction qui égale presque celle des autres protagonistes de *Mahogany*. Cette fonction est non pas d'incarner (seulement) l'Histoire des hommes mais d'y participer. A travers l'évocation d'un composant précis du paysage antillais (le mahogani), Glissant exprime une relation à la nature, qui correspond, sur le plan fictionnel, aux conceptions développées lors de la rédaction de l'essai *Le Discours antillais* :

Le rapport à la terre, rapport d'autant plus menacé que la terre de la communauté [antillaise] est aliénée, devient tellement fondamental

⁵ Quoique l'idée de fin implique nécessairement celle de début, l'idée de début n'implique pas celle de fin : la pensée peut concevoir la pérennité de quelque chose.

⁶ Cf. Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, éditions Karthala, 1997, p. 119.

⁷ Cf. Geneviève Calame-Griaule, *Des Cauris au marché. Essais sur des contes africains*, Paris, Mémoires de la Société des africanistes, 1987, p. 123.

du discours, que le paysage dans l'œuvre [de l'écrivain antillais] cesse d'être décor ou confident pour s'inscrire comme constituant de l'être. Décrire le paysage ne suffira pas. L'individu, la communauté, le pays sont indissociables dans l'épisode constitutif de leur histoire. Le paysage est un personnage de cette histoire. Il faut le comprendre dans ses profondeurs. (DA, p. 199).

La vision glissantienne du rapport à la terre, pensée comme trait fondamental du discours, témoigne d'une alliance entre paysage et parole, alliance que l'on peut mettre en parallèle avec l'imaginaire culturel et les pratiques culturelles des Bambaras tels que les a décrits Dominique Zahan dans son essai *La Dialectique du verbe chez les Bambara*⁸. Une série d'enquêtes ethnographiques ont permis à Dominique Zahan de montrer que, chez les Bambaras, un bon nombre d'usages liés à la consommation du tabac, à la mastication des noix de cola, ou encore à l'emploi des bâtonnets végétaux (tenant lieu de cure-dents) sont étroitement associés à la profération rituelle de la parole. L'idée sous-jacente à toutes ces pratiques est, incontestablement, que la macération de certaines substances végétales à l'intérieur de la bouche apparaît susceptible d'exercer un effet, bénéfique ou maléfique, sur la parole.

Le végétal se trouve perçu à l'image d'une parole diffuse, d'un savoir spontané, émanant de la nature, et placé à la disposition des hommes. À travers le rameau, ou le fruit prélevé à l'arbre, toute une connaissance se communiquerait à l'homme et, par conséquent, à la parole de l'homme. La sagesse diffusée par l'arbre (ou par la plante) se transmet à l'ensemble des hommes d'une façon directe, par la simple utilisation d'objets d'origine végétale, et c'est une parole imprégnée de pouvoir (bon ou mauvais) qui témoigne de l'acquisition de cette sagesse. Dans la société antillaise que Glissant dépeint lorsqu'il rédige *Mahagony*, la puissance d'un seul arbre, d'un mahogani spécifique, se communique aux esclaves de l'Habitation La Dévirée par l'intermédiaire de l'enfant Gani dont la naissance a déclenché le processus de dénomination du lieu, et cette puissance de l'arbre se manifeste à travers un texte écrit – le journal d'Hégésippe. Ainsi, la « force » du mahogani se révèle à partir d'un moment précis, circonscrit dans le temps : la naissance de Gani. Ce fait indique que la représentation, par les Antillais, d'un arbre diffuseur de connaissance ne procède pas directement des anciennes manières de penser africaines, mais qu'une telle représentation doit (ré)apparaître en se modifiant, à l'intérieur du « nouveau milieu » des sociétés antillaises.

La (re)découverte de la culture et des traditions africaines est donc considérée, par Glissant, comme résultant d'une décision constante, d'un choix à accomplir. C'est Hégésippe qui, le premier, perçoit et signale, dans son journal, l'influence de la simple naissance de l'enfant appelé Gani sur la nature environnante : « Ce même jour, [le jour de la naissance de Gani] la campagne lève

endorée de bleu⁹, dont nul ne prend souci mis à part ceux qui se réveillent quand les bois craquent dans la nuit. [...] À partir de désormais [...] on dit la campagne du mahogani » (MA, p. 39). La conscientisation qui appartient à l'univers végétal se trouve, au cœur du monde plantationnaire antillais, réservé à un petit nombre d'élus « ceux qui se réveillent quand les bois craquent dans la nuit », cette expression évoquant des individus susceptibles de donner sens à certains signes, et aptes à affronter l'inconnu. Le journal d'Hégésippe confère un sens nouveau à la pratique traditionnelle africaine/antillaise, celle de l'enterrement du placenta et de la plantation d'un arbre, en sortant de l'anonymat un arbre « désigné » : « [...] celui-là précisément, qui a été planté en 1815 » (MA, p. 74).

Le texte rédigé par Hégésippe constitue le mahogani en tant qu'arbre mythique, de même qu'il « crée » ce personnage participant du Sacré qu'est l'enfant Gani. Le journal de l'esclave cristallise, de la sorte, ce Mythe qui, selon Glissant, forme le point de jonction entre Histoire et littérature : « [...] le lien primordial entre une perception d'histoire et une ambition de littérature s'esquisse dans le Mythe. [...] Le Mythe est le premier donné de la conscience historique, encore naïve, et la matière première de l'ouvrage littéraire » (DA, p. 138). Puisque le Mythe s'avère capable, d'après Glissant, de jouer un rôle déterminant dans l'Histoire, la fonction d'Hégésippe ne se réduit pas à celle de simple témoin, mais de « bâtisseur » d'Histoire : « Remarquons que, donné de la conscience historique en formation, le Mythe préfigure l'histoire autant qu'il en répète nécessairement les accidents qu'il a transfigurés, c'est-à-dire qu'il est à son tour producteur d'histoire ». (DA,

⁹ L'expression « endorée de bleu » peut sembler curieuse. Nous interprétons le participe passé adjectif « endorée » (qui découlerait logiquement du verbe « endorer », si ce verbe existait. Le verbe « endorer » est un néologisme créé par Glissant) comme signifiant que la campagne est auréolée de lumière bleutée. D'après le Dictionnaire des symboles de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le bleu se voit associé à l'immatérialité, à l'imaginaire, à une idée d'éternité surhumaine, mais aussi à la mort. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant remarquent que le bleu est une couleur mariale, et que le signe zodiacal de la Vierge paraît contenir toutes les valeurs reliées au bleu. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1ère édition, Paris, éditions Robert Laffont et éditions Jupiter, 1969) Paris, éditions Robert Laffont et éditions Jupiter, collection « Bouquins », 1995, pp. 130-131 : « Le bleu et le blanc, couleurs mariales, expriment le détachement des valeurs de ce monde et l'envol de l'âme libérée vers Dieu, c'est-à-dire vers l'or qui viendra à la rencontre du blanc virginal, pendant son ascension dans le bleu céleste. [...] Les enfants que l'on voue au bleu et au blanc sont impubères, c'est-à-dire non encore sexués, non encore pleinement matérialisés : ils ne sont pas tout à fait de ce monde ; et c'est pourquoi ils répondront plus aisément à l'appel bleu de la Vierge ». Lorsqu'il meurt à l'âge de seize ans, Gani n'est certes pas impubère, cependant il demeure à la frontière de l'enfance et de l'âge adulte, et deux narrateurs de *Mahagony* (Hégésippe et Mathieu) le désignent le plus souvent par les termes de « l'enfant » ou de « l'enfant marron ». Enfin, en tant que victime émissaire, Gani est voué, dès sa venue au monde, à mourir jeune (très jeune ou relativement jeune), ce que souligne la phrase du journal d'Hégésippe : « L'enfant prédestiné [Gani] a posé sur nous ses yeux de naissance ses yeux de mort » (MA, p. 48). Ce n'est donc pas un hasard si Glissant fait naître Gani un trente et un août, sous le signe zodiacal de la Vierge – signe lui-même associé à la couleur bleue qui auréole la campagne le jour où naît l'enfant prédestiné.

⁸ Cf. Dominique Zahan, *La Dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris/La Haye, éditions Mouton, 1963.

p. 138).

Les impressions de dignité et de lucidité, associées au personnage d'Hégésippe, se trouvent renforcées par la manière dont Glissant évoque l'ultime geste qu'accomplit l'esclave Hégésippe avant de devenir aveugle : enterrer le coffret contenant ses écrits. Le fait qu'Hégésippe ait enfoui au plus profond du sol ses propres écrits n'est pas dépeint comme un geste né de la contrainte. Dans son journal, Hégésippe ne fait aucune allusion à la crainte qu'il pourrait éprouver d'être dénoncé au colon. D'après les deux fragments du journal de l'esclave, cet acte de la dissimulation du texte est dicté à Hégésippe par le désir de préserver son récit, afin de l'offrir, intact, au regard des lecteurs des siècles futurs. Le dernier paragraphe du journal d'Hégésippe dénote que les feuillets remis à la terre représentent, selon la pensée de l'esclave, un apport potentiel pour les Antillais de demain :

Ce qui s'ensuit n'est plus de mon conte, incontinent je vais fouiller la terre déposer le résumé [de la vie de Gani] dans sa nuit avec mes yeux pour toujours jusqu'à la découverte. Mon ouvrage a [est] terminé, au nom de la Très Sainte Vierge des miséreux, que j'envoie au hasard ou à l'ouverture du temps, pour le bienheureux qui l'encontrera. (MA, p. 70).

Le texte dérobé à l'autorité coloniale se dérobe de lui-même, dans le but de mieux s'inscrire dans une Histoire antillaise qu'il diffère volontairement. Hégésippe sait que ses contemporains ne peuvent être ses lecteurs. L'écrit qui se forme se veut déjà une « trace », injectée sous la terre, en tant que manifestation de l'espoir d'une prise de relais. Celui qui l'enterre a conscience de thésauriser pour le futur, voire de mettre en place un réseau souterrain de connaissance historique. Même si le « hasard » et le « temps » déterminent son exhumation, la méthode de conservation du texte, « l'enfouissement dans la terre » signale le mode même de sa résurgence. Par cet artifice narratif qui consiste à présenter le journal comme une œuvre littéraire/historique retrouvée, Glissant confirme que la terre recèle une mémoire souterraine que l'écrivain antillais, redevenu houe, « doit fouiller » (DA, p. 133) sans pour autant poser une origine.

Hégésippe tend donc à élaborer un « Mythe » qui serait en mesure de pallier la disjonction dont souffre la société antillaise, de se substituer au manque de mémoire collective : « Le Mythe [...] rend [...] plus intense et plus prenant cela qui s'établit dans un temps et un lieu entre des hommes et leur entour » (DA, p. 138) explique Glissant, au cours du passage déjà cité du Discours antillais. Quelques années plus tard, Glissant précise sa théorie. Dans *Poétique de la Relation*, il rejette l'idée de mettre en œuvre une « esthétique du territoire », qui reviendrait à poser les bases d'une possible conquête, plutôt qu'à tendre vers une recherche d'identité, impliquant la relation à l'Autre. Ce que Glissant appelle « esthétique du territoire » repose, par essence, sur une identité prétendant à une légitimité et qui, par là, ouvre la voie à des rapports de pouvoir et d'assimilation.

A l'encontre d'une interprétation totalisante de l'idée d'arbre, Glissant emprunte, en l'adaptant, le concept de « rhizome » à Deleuze et Guattari, afin de proposer une esthétique non pas du territoire mais « de la terre » (PR, p. 165), à condition qu'elle soit « [...] esthétique du bouleversement et de l'intrusion [...] de la rupture et du raccordement [...] du continu-variable, du discontinu-invariant » (PR, pp. 165-166). Or, le roman *Mahogany*, par sa structure, correspond à ce schème du « discontinu-invariant » évoqué par Glissant dans *Poétique de la Relation*. Afin de garder la continuité du lieu mise en valeur dans les romans précédents, tout en exprimant le principe du bouleversement, principe sans lequel la répétition s'étiole sans innover, Glissant soumet la forme de *Mahogany* à une réévaluation du « discontinu-invariant », qui passe par un questionnement spéculaire du lieu. En ce sens, *Mahogany* se livre à une herméneutique de l'arbre, qui réfléchit sa propre genèse, son agencement et son évolution.

La dernière page du roman révèle cette fonction du mahogani. Le protagoniste appelé Mathieu Béluse tend à atténuer le désir d'échapper à son image livresque qu'il avait énoncé dès le premier chapitre. Il finit par s'accorder avec le personnage portant son nom, comme si la trame du récit était parvenue à tisser un lien irréversible entre écriture et héros romanesque. Le mahogani qui sert de point de liaison entre Mathieu et « l'auteur » offre une image métaphorique de la trame : « Je [Mathieu] n'estime donc pas avoir conté mon conte simplement pour confondre mon chroniqueur. Tout comme je ne crois pas, même si je l'ai affirmé tout au long, m'être retiré du personnage qu'il m'avait procuré. Nous méditons ensemble ce mahogani [...] » (MA, p. 252). Cette image du mahogani est rendue explicite par la phrase qui clôt le roman : « Selon la loi du conte, qui est dans l'ordre des arbres secrets, je [Mathieu] vivrai encore longtemps » (MA, p. 252). En effet, « vivre longtemps » c'est-à-dire persister plus qu'exister n'est garanti qu'à l'intérieur du système fictionnel : comme la trame du récit, le mahogani apporte la pérennité en assurant le maintien du lien entre les hommes et leur Histoire.

Voyage au pays des arbres, une aventure pour petits et grands

Fanny MAHY

UNIVERSITÉ LILLE 3-CHARLES DE GAULLE (FRANCE) ; THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO (CANADA)

Jean-Marie Le Clézio, écrivain contemporain reconnu pour ses œuvres sensibles et poétiques, écrit dans les années 1974-1975 une histoire qu'il intitule *Voyage au pays des arbres*. Il déclarera lors d'un entretien que c'est la seule de ses œuvres en édition jeunesse qui ait souffert d'un si mauvais accueil. Il justifie cet échec en affirmant qu'il s'agit d'un conte pour les tout petits, destiné à être écouté plutôt que lu¹. Cette hypothèse n'est guère convaincante, le texte apparaissant aussi approprié pour la lecture que pour la narration orale. D'autre part, le mode de l'écoute favorisé ne justifierait pas l'insuccès. *Mondo et autres histoires*, écrit pour le public jeunesse, remportera un franc succès auprès du lectorat et de la critique. Il est difficile de comprendre pourquoi *Voyage au pays des arbres*, qui présente la même perspective thématique de l'enfance, l'errance, le langage cosmique et la poétique de l'espace, ne connaît pas le même succès. Convaincus de l'injustice de ce délaissement, de la qualité du texte et de sa parfaite intégration au mode de la lecture, nous analyserons ce petit conte enchanteur. Nous nous interrogerons sur l'arbre et ses fonctions dans l'aventure que vit le personnage. Nous vérifierons l'hypothèse selon laquelle il ne s'agit pas seulement d'un récit pour les tout petits, mais d'une œuvre littéraire pour petits et grands. Nous recenserons les caractéristiques confirmant son appartenance à la littérature enfantine, et poursuivrons par celles qui justifient d'entendre le public lecteur.

Voyage au pays des arbres accorde une place privilégiée à l'arbre qui joue un rôle prépondérant dans l'aventure du petit personnage. La toute première phrase reflète l'état d'esprit du garçonnet ; il s'ennuie. Pour fuir cette désagréable impression métaphysique, il voudrait voyager. Il pense à aller au ciel, à la mer, à l'autre bout de la terre, mais il n'en a pas les moyens. C'est alors qu'il pense à voyager sur place et part se promener dans la forêt. Il entre au pays des arbres et c'est le début d'une grande aventure. L'arbre est déclencheur de magie

et d'enchantement. C'est un être vivant farouche qui conserve le secret de sa riche vie sociale. Il ne se met à parler que si on l'apprivoise comme le précautionneux petit garçon qui marche sur la pointe des pieds pour ne pas faire de bruit, s'assoit, attend, puis siffle doucement. Progressivement, il gagne la confiance des arbres qui vont ouvrir leurs branches. L'arbre est un être différent, le petit garçon l'observe et apprend à le connaître dans sa diversité. Chacun appartient à une espèce différente qui laisse présager de son caractère. Le garçonnet est fasciné par la richesse de l'univers pénétré. Dans la première moitié de l'histoire, le personnage est observateur, mais il évolue ensuite vers un rôle de plus en plus actif, à cause de sa proximité grandissante avec les arbres. Son sifflement entraîne les arbres à parler, et si le petit garçon commence par écouter, il finit par prendre part à la conversation et dialogue avec le vieux chêne. Suite à ces sympathies, le petit garçon reçoit une invitation des arbres qui le soir venu, dansent et font la fête. D'abord le petit observateur les regarde, puis il les rejoint dans leur danse. Lorsque tous sont fatigués, ils vont se coucher. Le petit garçon s'endort sur la mousse de la clairière, « et le vieux chêne veille sur lui toute la nuit² ». L'arbre permet l'aventure et se montre accessible pour celui qui cherche à le connaître et l'apprivoiser.

Le Clézio dit ne pas délibérément écrire à l'intention des enfants lorsqu'il compose les ouvrages répertoriés dans la rubrique jeunesse³. L'écriture précède l'essence du livre. *Voyage au pays des arbres* constitue néanmoins une exception car il s'agit d'un récit expressément composé pour les tout petits, c'est un livre destiné à être lu par les parents aux jeunes enfants. En 1978, l'histoire sera publiée dans la collection « Enfantimages » et en 1990, « Folio Cadet Rouge ». Les illustrations parcourant chaque page de l'ouvrage constituent la preuve la plus manifeste du public visé. Henri Galeron à su retranscrire toute la poésie de Le Clézio dans

1 · Sandra L. BECKETT, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, espace littéraires, 1997, pp. 197-198.

2 · Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Voyage au pays des arbres*, Editions Gallimard jeunesse, Folio Cadet, Italie, 2008, p. 36. Désormais, nous intégrerons les références à cet ouvrage (VPA) directement dans le corps du texte.

3 · Sandra L. BECKETT, *ibid*, p. 293.

ses dessins magiques et charmants. La couverture du livre représente un petit enfant assis sur la lune, la tête dans les étoiles et les racines de l'arbre. Le ciel est sous la terre, la terre au-dessus du ciel, nous sommes immédiatement propulsés dans de vertigineux abîmes oniriques. L'arbre permet de voyager entre ciel et terre. C'est aussi la longueur restreinte du texte, de trente-six pages illustrations comprises, qui ne permettra pas le doute quant au récepteur visé.

Outre les éléments hors-texte immédiatement apparents, on constate à la lecture que le style d'écriture est ici très simple. Le Clézio commence le récit par la formule d'usage dans les contes : « Il y avait une fois » (VPA, p. 5), qui dès l'entrée, précise qu'il s'agit d'une fiction à l'adresse des enfants. Les phrases sont dans l'ensemble assez courtes, facilement compréhensibles par l'enfant à qui est lu l'histoire. On repère la présence d'adverbes qui reviennent fréquemment et mettent à jour une écriture enfantine. Ainsi, le petit garçon avait « bien envie de voyager » (*Idem*). Plus tard, quand l'immobilité et le silence des arbres sont évoqués, « le petit garçon savait que ce n'était pas vraiment vrai ». Ces adverbes déclenchent une impression de naïveté et de candeur qui se sent parfaitement au monde de l'enfance innocente. Le narrateur est hétérodiégétique, ce choix des plus classiques permet de conserver l'enfant comme personnage de fiction à part entière. Il est trop petit pour assumer le rôle de conteur de ses propres aventures. C'est aussi un procédé permettant de faire passer les idées de l'enfant pour celles du narrateur qui jouit de son autorité narrative. Quand Le Clézio écrit que « les arbres ne sont pas immobiles. Ils ont l'air de dormir [...] » (VPA, p. 8), il ne prend pas en charge la parole du petit garçon mais celle du narrateur. Les propos fictionnels apparaissent dès lors plus objectifs et sont perçus comme une vérité par le tout jeune lecteur.

Parce que le héros de l'histoire est un petit garçon, le processus d'identification du lecteur au personnage est facilité. L'enfant de la fiction est pareil à l'enfant référentiel, celui du monde réel. Il expérimente le sentiment d'ennui. Il cherche des moyens d'évasion, mais comme il est un petit garçon, il ne possède rien. Il pense alors à la forêt, au pays des arbres, et aussitôt la magie vient à lui ; c'est le début de son aventure sylvestre. L'âge du personnage, sa situation et ses moyens de voyager sont autant d'éléments permettant au petit lecteur une incarnation dans la fiction, vivant par procuration la charmante aventure leclézienne.

Le procédé rhétorique le plus évident est la personnification des arbres. Ils sont capables de se déplacer, ont des envies, des émotions, un langage, des pensées, jouent la comédie, bâillent et sifflent. Ils ont des yeux sur toutes leurs feuilles qu'ils ferment quand ils voient un homme arriver. Aussi, chaque arbre a sa personnalité : le chêne est sérieux, le bouleau joueur, l'érable vénérable, les sapins et les ifs taciturnes, les bouleaux et les trembles bavards, et les noisetiers ont mauvais caractère. Le petit garçon peut parler avec les arbres. Le discours direct apparaît quand il discute avec le vieux chêne. Selon Robert Dumas, « [...] quand

la littérature se déprend de l'identification de l'arbre à l'homme et des métaphores qui l'accompagnent, elle approche au plus près les différences de l'un et de l'autre ainsi que la complexité de leurs rapports⁴ ». Nous convenons que l'analogie de l'arbre avec l'homme est un processus tendant à simplifier la représentation de l'arbre. On ne le regarde pas tel qu'il est, on le re-crée à notre image. Bien sûr, dans l'optique d'une représentation de l'arbre pour un public enfant, le procédé se justifie, mieux, il est attendu. L'enfant doit pouvoir communiquer concrètement avec l'arbre personnage. Il doit pouvoir nouer une relation d'amitié avec lui, et le percevoir dans un rapport simple. La complexité de l'arbre en tant qu'objet que dépeignent des écrivains tel Ponge n'a pas sa place dans une histoire pour tout petits. On remarque que ce procédé de personnification de l'arbre est une caractéristique essentielle de la littérature enfantine. Le petit garçon du roman *Mon bel oranger* de José Mauro de Vasconcelos se confie à son pied d'oranges douces qui l'écoute et lui répond. Dans *Une famille d'arbres* de Jules Renard, les arbres s'écartent pour le visiteur, et se montrent bienveillants tout en se méfiant.

Voyage au pays des arbres est un conte dont les caractéristiques apparentes jointes à celles dégagées de l'analyse du texte confirment la visée d'un lecteur très jeune. Est-ce à dire que ce n'est pas une histoire pour adultes ? Est-ce qu'une œuvre enfantine doit se voir immédiatement exclue du champ du lecteur averti ? Nous ne le croyons pas. Le Clézio nous donne à lire un récit à rêver, il écrit pour que renaisse notre capacité à l'émerveillement. L'arbre est propice à la dimension onirique, car il est selon Robert Dumas le symbole par excellence, il engage des images de la croissance et de la vie. « Avec Bachelard, nous pensons qu'il y a une antériorité ontologique du symbolisme sur tout processus de signification ; en effet, l'empathie avec laquelle l'homme ressent dans sa chair la vie intensive à l'œuvre dans la croissance d'un arbre entraîne toutes les rêveries, tous les fantasmes⁵ ». Si donc l'enfant se réjouit de la personnification de l'arbre, l'adulte est quant à lui ravi des images symboliques et métaphysiques que fait naître en lui l'arbre comme objet littéraire. Ce petit conte est pareil aux productions de Walt Disney qui, tout en visant un public enfant, présentent l'avantage d'un visionnage ou d'une lecture plus compréhensif et subtil pour un récepteur adulte. Un seul texte, mais plusieurs modes de lecture.

Selon Sandra L. Beckett, *Voyage au pays des arbres* trouve sa morale dans les paroles du narrateur de *L'Inconnu sur la terre* : « La beauté de la lumière, de la mer, des arbres, n'a pas besoin de l'intelligence, ni de la connaissance. Il suffit d'ouvrir les yeux, d'être là, d'entendre, de sentir⁶ ». Cette idée est omniprésente chez Le Clézio ; il est fasciné par le regard interrogateur et ébahi de l'enfant s'opposant au regard morne et usé de l'adulte. Si l'écrivain est convaincu que son lectorat enfant est à l'image du petit

⁴ Robert DUMAS, *Traité de l'arbre*, Essai d'une philosophie occidentale, Actes Sud, Lonrai, 2002, p. 70.

⁵ Robert DUMAS, *Ibid.*, p. 19.

⁶ Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, Paris, 1973, p. 240.

voyageur au pays des arbres -naïf, émerveillé et émotif- on se posera légitimement la question de l'insertion de cette morale. Le Clézio ne s'adresse-t-il pas plutôt au lecteur adulte qu'il sait transmetteur de son conte à l'enfant ? « Les gens qui ne savent pas apprivoiser les arbres disent que les forêts sont silencieuses. Mais dès que tu siffles, et que tu siffles bien, comme un oiseau, tu commences à entendre le bruit que font les arbres ». Qui sont les gens qui ne savent pas communiquer avec les arbres ? Qui y parvient grâce à l'observation et la compréhension ? Clairement, Le Clézio donne ici une leçon au lecteur adulte. Seul le regard de l'enfant permet d'entrer au contact de la magie et de l'enchantement de l'arbre. Le regard éteint du lecteur adulte est pauvre. Il n'entend pas les arbres, les voit sans les regarder, et passe à côté de ces trésors végétaux sans même en avoir conscience. Le Clézio invite le lecteur adulte à éduquer son regard, rejoignant Ponge dans son entreprise poétique. *Voyage au pays des arbres* et le poème « le mimosa » appartiennent à des genres littéraires distincts, en l'occurrence, le conte et la poésie, et chacun poursuit différemment le même projet : réveiller le regard.

La morale du petit conte s'adresse nécessairement au lectorat adulte. Les qualités d'écriture du texte revêtent une importance majeure quant à notre positionnement sur sa réception par le lecteur mûr. Nous affirmons que toute production littéraire enfantine est nécessairement recevable par le lecteur adulte. Le qualificatif « littéraire » est, bien entendu, prédominant. Les livres de jeunesse ne font pas exception, on trouve sur la palette littéraire des teintes variées, se déclinant des plus fades aux plus grandioses. Nous ne nous risquons pas à définir ici la littérature, mais garderons toutefois l'idée selon laquelle le travail sur l'écriture visant à produire des effets originaux et inédits constitue un acte d'écriture proprement littéraire. En ce sens, *Voyage au pays des arbres* est infiniment plus recevable par un lecteur adulte averti que ne l'est une certaine production d'ouvrages populaires contemporains dont l'écriture reflète la trivialité de la langue parlée au quotidien et dont les images ne sont que répétition de clichés. Le texte de Le Clézio est proprement littéraire. De toute évidence, l'écriture est simple et adaptée au petit enfant, mais la simplicité n'enlève rien à la poésie. Jean Ominus écrira à ce propos que Le Clézio s'efforce « de créer spontanément un mode d'écriture accordé aux perceptions, sans contact avec le monde des idées, une écriture nominale, dense, qui fuit l'abstraction, une écriture presque enfantine et finalement savante...⁷ ». Le Clézio déploie son art de la plume pour parvenir à créer émotions, magie et émerveillement aussi bien chez le lecteur enfant qui se laisse emporter dans le voyage au pays des arbres, mais aussi et surtout chez le lecteur adulte qui naturellement, est davantage réfractaire à l'aventure avec laquelle il garde plus de distance. « Seulement, ils [les arbres] sont un peu farouches et timides, et quand ils voient un homme qui s'approche, ils resserrent l'étreinte de leurs racines et ils font le mort. Ils sont un peu comme les coquillages à marée basse qui s'agrippent sur les vieux rochers chaque fois qu'ils entendent le bruit des pas d'un

7 · Jean OMINUS, *Pour lire Le Clézio*, PUF, Paris, 1994, p. 190.

homme qui avance » (VPA, p. 8). Le charme et la poésie de ce passage proviennent du procédé de comparaison de l'arbre avec le coquillage. La mise en évidence de l'effarouchement de ces deux éléments naturels, l'un appartenant aux bois, l'autre à la mer, permet la liaison inédite entre deux univers poétiques. Il s'agit bien d'une écriture enfantine savamment travaillée.

Le Clézio affirme que *Voyage au pays des arbres* se destine aux tout petits, qui ne savent pas encore lire, les Editions Folio-Cadet ont cependant choisi d'inscrire sur la couverture de l'ouvrage « à lire dès 8 ans ». Bien que le texte soit compréhensible par de plus petits, il nous semble approprié qu'il n'y ait pas d'âge limite indiqué. « Titre recommandé par l'Education nationale » nous précise-t-on. Puisqu'il s'agit d'éduquer au regard, nous avisons que la lecture de ce récit est conséquemment fortement conseillée aux plus de onze ans, dont la capacité d'émerveillement va décroissant ; d'autre part, il n'est jamais trop tard pour se soumettre aux délices de la fiction. « La verdure symbolise la jeunesse, la vitalité des sentiments et du cœur. Elle est l'image de la vie encore en évolution⁸ » écrit Sylvie Sicotte. Nous ajouterons que l'intégration d'un petit garçon en devenir dans l'espace métaphysique de la forêt permet à Le Clézio de donner charme et candeur à son petit récit. L'arbre est à la fois l'ami et le protecteur bienveillant du garçonnet qui découvre et s'émerveille de la présence de l'arbre au monde. Eduquer ses perceptions vers ce qu'il y a de plus simple, de plus nécessaire et de plus beau, c'est se donner la chance, un jour, de regarder l'arbre.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES D'ESCORTE

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Voyage au pays des arbres*, Editions Gallimard jeunesse, Folio Cadet, Italie, 2008.

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *L'inconnu sur la terre*, Gallimard, Paris, 1973.

OUVRAGES CRITIQUES

BECKETT L. Sandra, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, espace littéraires, 1997.

DUMAS Robert, *Traité de l'arbre*, Essai d'une philosophie occidentale, Actes Sud, Lonrai, 2002.

OMINUS Jean, *Pour lire Le Clézio*, PUF, Paris, 1994, p. 190.

SICOTTE Sylvie, *L'arbre dans la poésie de Rina Lasnier*, Editions Cosmos, Sherbrook, 1977.

8 · Sylvie SICOTTE, *L'arbre dans la poésie de Rina Lasnier*, Editions Cosmos, Sherbrook, 1977, p. 48.

Le palmier réservoir de la mémoire

Wassila BENETTAYEB

UNIVERSITÉ HASSIBA BEN BOUALI CHLEF - ALGÉRIE

La Maison de lumière deuxième roman de l'écrivain algérien Nourredine Saadi, publié chez les éditions Albin Michel en 2000, retrace l'histoire de Miramar, une maison mauresque algéroise, depuis son origine ottomane jusqu'à la montée de l'intégrisme au début des années quatre-vingt-dix, racontée par les gardiens de ses murs et de sa mémoire. Elle est aussi l'histoire de la famille du conteur qui appartient aux Ait Ouakli.

C'est donc un roman qui revisite, à travers une mémoire individuelle, celle de Marabout gardien de la maison, l'Histoire de l'Algérie depuis l'époque ottomane jusqu'à la décennie noire. Le référent historique est incontestablement présent dans le roman et la majorité de l'espace fictionnel semble être offert aux grands événements de l'Histoire d'Algérie.

La Maison de lumière est un titre évocateur qui nous situe d'emblée dans un espace précis. En effet, l'essentiel de l'histoire se déroule à Miramar, une grande bâtisse qui se trouve dans « une petite bourgade surplombant la mer à l'ouest d'Alger »¹. Le modèle de cette maison existe réellement et, dans les entretiens qu'il a donnés, le romancier ne cache pas cette réalité.

Le roman s'ouvre sur la construction de la demeure à l'époque ottomane, avec des « plafonds dentelés de plâtre ciselé, l'améthyste des faïences aux fleurs languides, [des] auvents, [des] gouttières vernissées de vert, [une] porte de cèdre cloutée de cuivre, ornée d'un heurtoir de bronze sculpté d'une main du bonheur, l'éclat de la chaux sur [des] murs crénelés et une glycine ornant l'arc cintré de l'entrée »².

Après la colonisation, Miramar est habitée par un marchand juif, puis par un général français qui cohabitent avec ses gardiens et y laissent des traces de leurs cultures. De ce fait « beaucoup d'influences architecturales altéraient l'authenticité de la construction »³.

1 SAADI, N., *La Maison de lumière*, Paris, Albin Michel, 2000, p.137.

2 Ibid., p.19.

3 Ibid., p.83.

De ce décor principal, qui est la maison, à partir duquel est générée toute la narration, surgissent d'autres espaces qui reviennent avec une insistance telle qu'il paraît nécessaire de s'interroger sur leur signification. Ce sont le jardin et le cimetière.

Le jardin est à l'image d'un paradis terrestre. Avec ses arbres fruitiers et ses fleurs, c'est un jardin de couleurs, « du pourpre, du violet, le blanc gracile de l'iris, le rose velouté des géraniums, le rouge violon des hibiscus »⁴. Il rappelle la nostalgie que les arabes ont gardée de Grenade et de ses jardins perdus.

Cet espace est le symbole de la vie que l'Homme peut faire naître sur terre et qui lui donne droit de propriété. « Chaque feuille, chaque fleur de ce jardin est née ou revenue à la vie de ma main »⁵, dit Marabout. C'est un « espace symbolique du Même (...) jardin du dialogue entre soi où est enregistrée /orchestrée la différence à l'intérieur de la parole d'identité »⁶.

Le cimetière est un espace attaché à la maison. Il est composé de sept tombes qui abritent les dépouilles des membres de la famille Ouakli. Ce cimetière « de tertres terreux aplatis par les siècles et les ans, dont les seuls témoins sont ces pierres blanches rongées par les brûlures du soleil et les intempéries »⁷, rappelle la familiarité des gardiens de Miramar avec la mort. « Ailleurs on expulse de plus en plus les cimetières loin de la vie, les cachant par des murailles, des cyprès ou des eucalyptus pour conjurer la mort par peur de sa contagion. Ici cohabitent les morts et les vivants et chaque matin [Marabout] passe devant eux comme pour les saluer. Enfant, [il joue] sur ces tombes comme les gamins s'égayent avec leur grand-père »⁸.

Entre ces deux espaces l'un représentant la vie, l'autre la mort, apparaît un palmier. Lors du creusement des

4 SAADI, N., *La Maison de lumière*, op. cit., p.160.

5 Ibid., p.158.

6 DJAIDER, M., KHADDA, N., « Dans les jardins de l'orient », in *Voyager en langues et littératures*, OPU, Alger, 1990, p.196.

7 SAADI, N., *La Maison de lumière*, op. cit., p.193.

8 Ibid., p.154.

fondations de Miramar, une pierre tombale qui porte une inscription faisant référence aux ancêtres les plus éloignés, écrase El Mokhtar Ouakli qui faisait partie de la main d'œuvre. A ce moment l'architecte Dani Martinass recommande la plantation d'un palmier sur cette pierre. A partir de là le palmier acquiert un sens sacré. Il devient l'objet d'un rituel pour éloigner le mal et la mort. Les femmes « venaient furtivement attacher au palmier un ruban, un nœud de branches, immobiles un moment devant l'arbre, comme si elles prononçaient un vœu ou une prière »⁹. C'est l'arbre des souhaits et de l'espoir.

Aussi, le palmier devient-il ce trait d'union entre le visible et l'invisible qui permet un dialogue entre le monde des morts et celui des vivants. Rabah aimait « les jours de grande chaleur quand le sirocco empêche la sieste, venir [s'allonger] sur l'herbe, à l'ombre du palmier, et dans [ses] féeries d'enfant, [il tendait] l'oreille pour écouter leurs voix d'outre tombe [lui] raconter leur histoire, et [il restait] là à poursuivre des yeux les fourmis rejoindre leur fourmilière comme si elles nourrissaient [ses] aïeux »¹⁰.

C'est un lieu mémoriel symbolique qui porte en lui toute une généalogie. « L'association de l'arbre et de la tombe est habituelle en Afrique du nord. En Kabylie chaque cimetière possède son arbre des morts ». En effet, le palmier était toujours là pour témoigner de l'enterrement des gardiens de la maison il témoigne aussi d'une vérité qui s'oppose au tableau, que le discours dominant de part et d'autre de la Méditerranée utilise pour faire croire que les deux communautés algérienne et européenne vivaient toujours en ennemies car dans la septième tombe que protège le palmier est enterrée Blanche la fille du général français Albin dernier propriétaire de la maison.

Arbre des morts mais aussi arbre de la vie car on y retrouve « l'élan créateur qui pousse les branches vers le ciel, équivalent de la vie et toujours ouvert, ainsi que l'acte préservateur des racines de l'arbre dans la terre ». Il révèle la force qui assure la fertilité de la terre et la croissance des végétaux.

Cependant le palmier de Miramar « poussa courbé, plié comme si de sa tête il voulait rejoindre le sol ». Il semble vouloir revenir à la terre. Mais ce retour s'avère impossible. « Ce témoin tutélaire que [Marabout] voulait sauvegarder comme pour retenir ses racines à cette terre » est, un jour, déraciné par la pluie et entraîné par les eaux vers la mer inscrivant ainsi la fragilité de ce gardien de la mémoire qui a laissé un trou noir symbolisant le trop d'oubli, selon la terminologie de Paul Ricoeur, dont ont fait preuve les discours officiels surtout concernant la période coloniale.

La maison de lumière est un roman qui tente d'expliquer le présent en ayant recours au passé. Il appelle à la réécriture de l'Histoire à travers les mémoires de ceux qui ont vécu ses soubresauts et met en scène une

Algérie des années quatre-vingt-dix en mal d'Histoire symbolisée par l'orifice laissé par le palmier déraciné, réservoir séculaire de la mémoire du pays.

BIBLIOGRAPHIE :

CHIKHI, B., *Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, l'Harmattan, 1996.

DJAIDER, M., KHADDA, N., « Dans les jardins de l'orient », in *Voyager en langues et littératures*, OPU, Alger, 1990.

RICOEUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

SAADI, N., *La Maison de lumière*, Paris, Albin Michel, 2000.

SERVIER, J., *Tradition et civilisation berbères*, du Rocher, 1985.

9 Ibid., p.94.

10 SAADI, N., *La Maison de lumière*, op. cit., p.193.

Poèmes

Fred BLANC

FRANCE

Déshabillé de novembre

Une
démultiplication
de formes
disparates aux
couleurs mi-ocre
jaune ou mi-
terre
de Sienne
se laisse
tomber avec
prise au vent
sur ce sol
ocre rouge
à tendance
vert-de-gris.
Des lignes
horizontales
de largeurs
indéfinissables
viennent
rythmer les
vides bleu
ciel, plutôt
foncés, dans
un camaïeu
de marrons
aux valeurs
d'un froid
d'avant
l'hiver.
Au loin,
une tige
courte
et large à
chapeau

vermillon et
points blancs
est heureuse
d'être protégée
aux pieds d'un
volumineux
centenaire
à bras
multi-sens.



Racines bavardes

Bois vivants
aux bras
multiples, tu
joues des
ombres
dans les
profondeurs
de la nuit,
tu offres
des formes
diverses
dans la
superposition
de feuilles
de routes
imaginaires
qui tombent
lentement
sur la
réalité de
cette nature
faite tienne,
tu éclaires
d'un frisson
intérieur
cette beauté
évidente
de couleurs
terrestres
aux arrière-
goûts boisés
de saisons qui
s'emballent
puis, tu poses
une touche
esthétique

sur ce décor
de branches et
de troncs
cherchant
leur arbre
unique.



Violence de force sept

Un vent
mélomane
siffle des
airs naturels
entre les
feuilles
craquantes
d'un automne
en avance
pour retirer
la sève
de ces instants
uniques où
les écureuils
regardent
leurs échelles
à ciel
ouvert
se plier
lentement
au point
de toucher
terre dans un
chamboulement
total de repères
musicaux.
Leurs troncs
tentent vainement
l'enracinement
avant le
déchirement
total de leur espoir
de survie.



**Les cycles en
boucle**

Arbre à
mots arbre
à lettres,
arbre à
feuilles,
en couleurs
de saisons,
en papier
chiffon,
papyrus,
papier
recyclé
pour ce
centenaire
qui se tient
debout face
à la nature
de son
corps plié,
usé, rabougri,
mais toujours
d'un trait
sec, à
regarder
couler la
sève dans
ses veines,
celles de
ce papy
chevelu, de
ce vieux
chauve, de
ce poilu du
ciboulot, de
ce rafraîchi
de la tête
qui joue les
changements
de faciès tous
les quelques
mois à heure
dite.

**L'esprit vert**

Dans le
square de
la rue
d'en face,
collé au
mur de
cet immeuble
sans fenêtres
et sans fins,
des hommes
ont construit
un bout
de parc,
planté des
morceaux
d'arbres
grillagés,
connecté
la ville à
la campagne
avec des formes
façon nature
qui laissent
aux enfants
du coin
de cette
aire de jeu
l'illusion
d'être ailleurs,
dans un bout
de verdure,
importé de
cette campagne
française qu'on
a vue dans
les livres
d'histoire de
l'école d'où
l'on sort
pour se
décontracter
les jambes.

**Vert déco**

Du bois pour
chauffer ou
pour faire
beau s'est
exposé dans
un tube en
verre et laisse
aller ses
dernières
pousses,
comme
la dernière
cigarette
d'un paquet
mort, à
vagabonder
dans les airs
surchauffés
d'un appart
bourgeois
qui se veut
proche de
la nature et
qui parle
aux arbres
en tranches
qui finiront
en rondelles
dans la future
cheminée en
verre du salon.

**Bien achevé**

Hacher menu
pour mieux
engloutir ;
découper,
fendre,
rompre puis
cisailler les
restes. Tailler
en pointe,
raser, creuser
arracher, faire
table rase.
Laisser un
trou béant.
Partir en
brouette,
ou en
camionnette.
Déverser
les bouts,
découper
pour construire,
réparer ou
se chauffer.
Et finalement
se souvenir
du majestueux
qui trônait
à l'ombre
de la forêt
et qui
n'est plus.



La presque fin

L'enfant tronc
a perdu tout
son feuillage
après s'être
brisé ses
branches
inférieures.
L'enfant
tronc reste
planté là
à attendre
qu'il repousse
mais il ne fait
que s'effriter
à petit feu.
L'enfant
tronc a
oublié le
comment
on bouge
de son être
décomposé
et se laisse
picorer,
entre fientes
et griffures
de ces
oiseaux
carnivores
qui le
prennent
pour un
arbre.



Délimitation de jeux

Un cube
en forme
de parc,
tache de
vert dans
une
variation
de gris sale.
Un enfant
court de
toute sa
petitesse
sur les
rebords
de la
pelouse
interdite aux
chaussures
à semelles.
Une forêt
d'arbustes
nains jouent
les caïds
dans ce
jardinet
urbain.
L'enfant
glisse et
frôle le
seul arbre
de ce lieu
central de
sa vie
d'aujourd'hui.
Sa nounou
crie. Il y a
eu bobo.



Disparition flash

Odeurs de
sous-bois.
Un arbre
flambe à
la lisière
d'une forêt.
Un homme
goûte un
vin rappelant
cet état
de matin tôt
où les
animaux
dorment
encore. Une
femme
déguste
un thé
fumé
accompagné
d'écorces
d'oranges
et oublie
le rosé de
la veille.
Seules les
branches
disparaissent
sous la
fumée de
ce vent
lumineux
qui brûle
tout sur
son passage
et donne à
sentir la
mort d'une
région.



La voie débouchée

Dans la
masse des
autres,
un différent
s'est exprimé
à voix
à part
pour crier
à la face
des siens
qu'il ne
se chauffe
pas de
ce bois-
là, que
ses feuilles
sont
recyclées
et qu'il se
raccroche
aux branches
tant qu'il
le peut,
tant que
son arbre
de vie
lui donne
l'ouverture
d'esprit
de trouver
la solution
juste pour
atteindre
son horizon
et en jouir
avant le
changement
de saison.



Sans trucage

Flashs
majestueux
dans ce
gris profond,
où grondent
en rafales
régulières
dans la
chaleur
nocturne
de cette fin
de saison,
les éclairs
orangeux à
la recherche
de tiges
horizontales,
plus ou
moins
larges,
d'hommes
ou d'arbres
pour les
griller
sur place
dans un
spectacle
en live,
à l'aide des
merveilles
technologiques
de cette nature,
dans sa toute
puissance
destructive.

**Portrait d'art
bustes**

Arbres corps
aux bustes
gonflés par
le vent,
arbres nains
de jardins,
arbres femmes
à la souplesse
contorsionniste,
arbres
plastiques,
arbres
caoutchouc,
arbres en
bois peint,
arbres
déco et
graffitis sur
les arbres,
arbres
amoureux
aux cœurs
gravés
dans leur
sève, arbres
écorces
transpercés
de flèches
rouges, arbres
en séries
formant une
forêt, pour
les arbres en
papier sur
lesquels je
recycle mes
idées.

**Le plus vieux
de la forêt**

Une boîte cube
d'un bois
d'excellence
à la hauteur
des souvenirs
rangés sur
l'étagère en
chêne dédiée
à cet usage,
gît au fond
de cette
pièce en
kit décorée
pour l'occasion,
où tout
un cérémonial
d'odeurs et
de champs
d'herbes à
fleurs
entoure ses
proches
déboussolés
depuis la
perte du
plus haut
dans l'arbre
familial, et
qui finira
d'ici très
peu en
quelques bouts
brûlés, entre
planches et
cendres dans
une autre
boîte cube
ou ovale.

**Le chinois du
coin d'ici**

Tête d'étrange
derrière un
arbre humain,
regard bizarre
au vague
profond, œil
étouffé par
le vide
intérieur,
bouche semi-
ouverte
sur des
pierres
édentées,
corps fixe
sur des
jambes plus
molles
que longues,
bras ballants
balbutiants
dans l'air
ambiant,
démarche
sèche et
saccadée
sans fin
ni début,
homme fou
qui nous
suit depuis
longtemps
puis s'arrête
d'un seul
coup et
disparaît.



Mille et Un AR(t)BREs

Rachida BEN ABDA

PARIS

“L’arbre” présente, probablement, un questionnement et même une préoccupation autant pour le scientifique, pour le théoricien que l’écrivain et l’artiste en générale pour ne pas dire seulement le poète et/ou le plasticien. Rappelons-nous que ce soit du verset coranique qui affirme que : « La bonne parole est comme un bel arbre » (Verset 25, Sourate Ibrahim.) ou du proverbe qui dit : « Qui aime l’arbre aime la branche. Il faut respecter ceux qu’on aime dans les plus petites attentions » ou de la déclaration explicite suivante de Paul Klee :

« Si l’arbre est un organisme, la feuille est un organe. Chacun des petits éléments du tout est à son tour structuré. Dans cette structure, agissent des idées et des rapports de la structure, qui sont en petit un reflet de la structure du tout. » (Paul Klee, Histoire naturelle infinie, Écrits sur l’art, p.17, 1977.)

“L’arbre” est-il un sujet majeur de la création ? Ce thème semble-t-il être, essentiellement, motivant pour divers auteurs et écrivains, poètes et artiste peintre/sculpteur/ graveur... ; suppose-t-il des explications comportant des orientations essentiellement esthétiques et culturelles relatives bien entendu à la création artistique littéraire poétiques plastique ?

Divers artistes ont abordé le thème de “L’arbre” comme sujet de leurs recherches artistiques pratiques et théoriques. À l’instar de Paul Klee qui a théorisé, plutôt, qui a inventé une réflexion voire une théorie sur l’arbre. En fait, l’arbre, selon lui, c’est la base de l’art, c’est le devenir et l’avenir des arts, précisément, les arts plastiques, plutôt, c’est la création artistique même. À vrai dire, Paul Klee compare la création artistique à l’arbre : le tronc de l’arbre est comme l’artiste qui élabore son œuvre puis nous la donne à voir au sein de ses branches.

« Face à la nature, mon désarroi initial s’explique du fait que l’on ne voit d’abord autre chose que les ultimes ramifications, sans pouvoir atteindre aux branchages ni descendre à la racine. Mais, dès qu’on le sait une fois

pour toutes, il est alors possible de reconnaître, que dans la moindre feuille des extrémités, une répétition de la loi générale et de la mettre à profit. » (Paul Klee, Journal, 1903, p.536.)

« Arbre de vie ! »

arbre en vie

arbre à vie

arbre signe de vie

couleurs transparentes

matières translucides

lumières et luminosités

arabesques, feuilles-fleurs, bouquets !

feuillages entrelacés ... !

Vie de l’arbre, « Arbre de vie ! » cette expression d’Henri Matisse semble-t-elle être, la clef voire l’énigme d’un art issu d’une mémoire inhérente à une réalité purement spirituelle ou à la frontière de la vie des formes, des couleurs et des lumières ?

Les poèmes suivants tenteront d’y approfondir l’analyse de cette thématique : L’arbre.

ARBRE ENRACINÉ

Arbre, arbor, arboris ; arborescence, arborescente
Écorce, tronc, tige, feuille, feuillage ; branche, branchage, branchette

Se tenir au gros de l’arbre : Arbalète

ARBRE de vie, paradis terrestre Arbre voyageur ; Arbre d’émancipation de liberté

Écrire pour l’arbre, écrire sur l’arbre

Arbre racine, Arbre enraciné Arbre, plante vivace, ligneuse

Son tronc massif porte à son sommet

ARBRE persistant, Arbre conservé conservant Arbuste,
arbrisseau ; arborisation, arboricole

Arbre sage, dur, tendre, souple

ARBRE qui voile diverses générations, dissimule mille
et une vies protège des intempéries, calme les coups de
soleil accueille le vent à tout vent.

ARBRE UNI ARBRE UNICITÉ

Arbre enraciné dans la terre, en plein air donne sans
rien demander en échange

Arbre ayant des racines profondes qui appartiennent à
la terre

Racines qui s'étalent in sol sous forme d'un réseau qui se
ramifie tronc puissant qui s'élève, tout vert, vers le ciel
Arbre qui enserre la terre entière au sein de la lumière
Arbre ouvrant l'horizontal tant que le vertical Arbre
granule, grand grain Arbre nuage Arbre transcendant
Arbre feu ardent Arbre prospectif, Arbre protecteur.

ARBRE Racine

Chercher la racine, comme un arbre qui vit et meurt en
laissant sa trace en signalant son chemin vers l'infini

Chercher la franchise des premiers mots poursuivre la
vie en paix et en silence

Chercher la vérité en marchant, sans hésitation, contre
le vent et ignorant l'ignorance.

Des ancêtres dans les arbres

Marie-France HOUDART

FRANCE

Où que l'on habite dans le monde, on ne peut échapper aux arbres sacrés : arbre de Noël, du paradis ou de la liberté, arbre de Bouddha, d'Osiris, de Gilgamesh... Et quel ethnologue ne les a rencontrés sur son chemin.

Pour ma part, fillette en Algérie, j'ai été intriguée par le petit chêne couvert de bandelettes de tissus et de bouts de laine, poussant auprès du marabout d'un saint, sur les bords d'un chemin de montagne. Comme les autres jeunes filles en Lorraine, j'ai découvert, un matin de premier mai, un arbre devant la porte de notre maison, un arbuste plutôt, que les garçons étaient allés chercher nuitamment dans la forêt, un «mai». Ethnologue au Pérou, j'ai vu l'arbre couvert de rubans, friandises et ballons autour duquel dansaient les villageois, une «machete» à la main : qui l'abattrait serait en charge de la fête l'année suivante. Plus tard en Turquie, j'ai vu, aux abords de sanctuaires chrétiens ou musulmans, des arbres couverts de bouts de papier portant les vœux qu'on leur avait confiés. J'ai appris aussi qu'en Polynésie, en Nouvelle Guinée, et jadis en France, sur la terre où était enterré, tout près des maisons, le placenta et le cordon ombilical des nouveau-nés, était planté un arbre qui serait le double de l'enfant et le relierait par ses racines à ses ancêtres. Et puis, en Limousin, on plante toujours un arbre pavoisé devant la demeure des nouveaux élus : c'est aussi un «mai».

Religions, croyances, pratiques se mêlent, indissociables. Des symboles inhérents à l'esprit humain ? Pas seulement. Pour y voir plus clair, j'ai choisi deux rituels qui se rejoignent et que je connais bien, celles du «mai». Je parlerai donc d'abord de faits, gestes et coutumes qui sont toujours pratiqués «parce que c'est la tradition», mais dont trop d'éléments se sont perdus pour que leurs acteurs puissent encore en voir toute la cohérence. Je les ai confrontés ensuite avec des témoignages anciens ou parallèles, ce qui nous permettra de retrouver quelques pièces manquantes et d'essayer de reconstituer peu à peu le puzzle.

I. LE RAMEAU DE MAI, POUR QUE TOUT SE RENOUVELLE

A/ PRATIQUES VIVANTES OU SOUVENIRS AUTOUR DU «MAI»

Entre le mai de Lorraine et celui du Limousin, entre une jeune fille et un élu, quel rapport pouvait-il donc y avoir ?

Dans au moins un tiers des communes corréziennes, la coutume du «mai aux élus» est toujours pratiquée. Elle consiste à rendre un hommage personnel à chacun des nouveaux élus municipaux (voire cantonaux, ou même nationaux...) en plantant un arbre orné d'une pancarte «honneur à notre élu(e)» aux abords de leur maison. Il s'agit toujours (du moins traditionnellement) d'une initiative venant des électeurs, donc théoriquement d'une surprise, et non d'une invitation de l'élu à venir fêter son élection (car on ne saurait s'honorer soi-même).

Ce sont les garçons et les hommes qui ont creusé le trou de plantation, qui sont allés choisir l'arbre dans la forêt (le plus haut possible pour qu'il se voie de loin), qui l'ont déterré, transporté à dos d'homme ou de tracteur, toutes racines dehors, car il s'agit de le planter et théoriquement de le faire reprendre. Une fois décoré (fleurs, drapeaux, couronnes de feuillage, accessoires personnalisés ou à portée symbolique...), puis hissé à l'aide de cordes, d'échelles, aujourd'hui de fourches de tracteur, le mai est arrosé d'eau, de vin (bouteilles vidées ou même enterrées pleines... jusqu'à la fin du mandat, dit-on). Il y a peu, on versait de l'avoine sur les racines..., un genre de «libations» assez étrange pour une fête dont on aime à souligner aujourd'hui le côté républicain!

Même si l'élu doit feindre la surprise, il a pourtant dû se préparer à y répondre : une fois la plantation achevée, il devra régaler très généreusement (il y va de son honneur) toute la population présente. Car si les

partisans de l'élû sont les plus nombreux, tout le monde peut participer à cet hommage - une façon sans doute de cacher son jeu et de rester en grâce. Etant donné que chaque conseiller municipal a droit au mai, et que, dans ce pays où la population est répartie entre le bourg et une série de hameaux (appelés villages) distants de 2 ou 3 kilomètres, chaque village est théoriquement représenté au conseil municipal, on peut dire que chaque village à «son mai»: ainsi, le «jour des mais», du matin jusqu tard le soir, on se rend d'un village à l'autre, aujourd'hui en voiture, jadis à pied et au son du violon ou de la chabrette, pour planter, boire et manger.

Si l'on s'entend généralement sur le sens de cette coutume (rendre honneur à l'élû, faire retomber les tensions électorales, et surtout faire la fête), personne ne saurait dire son origine, à moins qu'il ne se trouve un érudit pour évoquer les arbres de la liberté de la Révolution. Mais alors pourquoi cette appellation de «mai»? Il se trouve, recherche faite, que le premier arbre de la liberté dressé à Tulle, en Corrèze en 1792, était considéré par le peuple comme un «mai»

- orthographié «may» et prononcé «maï». Il faut donc chercher avant, ailleurs.

Retournons en Lorraine. Ici, ce sont aussi les garçons qui vont en forêt chercher les mais : jadis ils en plantaient un sur la place du village, un devant la maison de chaque notable et un devant la maison de chaque fille, pour «maier» leur maison, charme ou chêne, orné parfois

d'un bouquet s'ils jugeaient la fille digne d'hommage et d'amour, ronce ou sureau pour humilier les coquettes ou les (prétendues) orgueilleuses. Le mot «maier» a ainsi fini par signifier «orner de feuillages», un geste semble-t-il moins décoratif que propitiatoire, et étendu à tout le temps du printemps, depuis les Rameaux bien nommés, jusqu'à la Saint-Jean, qui en marquent pratiquement le début et la fin. A la veille du solstice, on cueille et on passe au feu les rameaux de noisetier ou de noyer, ainsi que les bonnes herbes qui protégeront du mal toute l'année, on orne les portes de feuillages et/ou de bouquets, et aussi... les croix: c'est de croix en croix fleurie la procession nocturne de Saint-Jean autour de la ville de Tulle, la «Lunade», et la perche centrale du feu de saint Jean s'appelle «le mai». Saint Jean et les rameaux doivent cacher, on le devine, quelque chose de très ancien.

B/ TÉMOIGNAGES ANCIENS, RENSEIGNEMENTS

TIRÉS DES TEXTES

Ils nous parlent du caractère ambivalent de la date du 1er mai, dangereuse et salutaire à la fois. La nuit du 30 avril au 1er mai est en effet celle d'un passage, périlleux comme tout passage, entre deux temps : celui du vieux (la morte-saison), celui du neuf (le renouveau). Entre les forces de la mort et celles de la vie, le combat n'est pas gagné d'avance (c'est le temps de la lune rousse et des saints de glace, qui font osciller le temps entre hiver et été). C'est pourquoi toute une série de dictons et interdits marquent le 1er mai et le mois de mai : concernant les

travaux agricoles (gare aux gelées, pluies, vermine...), les naissances (peu favorables), les mariages (interdits), la lessive (à éviter...) De même que d'autres dictons et prescriptions sont liés à son côté bénéfique : la rosée du premier mai est faste, il est conseillé de s'y rouler à l'aube, de même que le lait de la première traite, et l'eau des fontaines, que l'on a eu soin de nettoyer à l'aube, et qui est censée acquérir des vertus nouvelles.

Pour se protéger des mauvaises influences et encourager les bonnes, toute la communauté, entraînée par le groupe des jeunes garçons, garants de l'ordre et du respect de la tradition, est mobilisée pour rejouer tous les ans le combat des deux forces antagoniques, avec différents gestes rituels et temps forts :

- le port ou l'accrochage de rameaux et branchages pour assurer la protection des personnes, des granges et des maisons (sous peine d'amende, prélevée par les garçons, à qui sera pris «sans vert») ;

- la mise en ordre du village, toujours par les garçons, autorisés à ramasser tout ce qui traîne, bidons, pots, outils, chariots... (une coutume encore observée en Lorraine, Champagne, Vendée...)

- et surtout, la grande cérémonie du mai qui, sous de multiples variantes, offre de grandes constantes.

Le premier acte se déroule dans la forêt où les garçons, souvent revêtus de feuillages, ont donné rendez-vous aux filles. Ce qui s'y passe a été souvent décrit par les représentants de l'église offusqués. Il s'agit, pour être bref, d'une nuit de grande permissivité («qui ne peut être inspirée que par Satan»). En termes savants on pourrait sans doute parler de hiérogamie.

Le deuxième acte se passe au village : après «l'union sacrée», tous ensemble rapportent en triomphe, tirés sur un chariot ou portés à dos d'homme, un grand arbre décoré de guirlandes de fleurs, mouchoirs et tissus, une «idole puante» dit un puritain du XVI^e siècle (1), qu'ils vont planter sur la place du village, et autour duquel ils vont danser tout le mois de mai, et aussi d'autres «mais» qu'ils iront planter devant la maison des notables et devant celle des filles (qui en retour sont tenues d'offrir à boire et manger), des rameaux qu'ils iront offrir en chantant de maison en maison, dans une grande tournée de quête en escortant «le feuillu» ou la «maye», la «belle de mai». On trouve des témoignages ou des vestiges de ces pratiques, ou de l'esprit de ces pratiques autour du mai, dans l'art (Livres d'Heures), dans l'histoire (celle du procès de Jeanne d'Arc, accusée d'avoir dansé autour du «beau May» - un geste de «sorcellerie»), dans la poésie. On pense à Clément Marot et aux poésies populaires : («Je suis le franc roi de l'année», «Je suis le joli mai, où toutes les jeunes filles changent de serviteur», «Voici le mai, le joli mai qui nous démène»..., qui ont pour thème le renouveau et le déchaînement sans entrave de l'amour au mois de mai) et surtout à la poésie occitane, celle de l'amour courtois et des troubadours qui laissent à la femme la liberté d'être courtisée par un jeune amant, notamment à la calende de mai, sans que le mari n'ait rien à dire, si du moins elle porte le rameau vert qui

donne «la franchise».

On aura compris que ces danses autour de l'arbre «comme faisaient les païens lors de la consécration des idoles» (1) remontent à un temps préchrétien, et même celte, à un temps où l'année était partagée en deux moitiés, moitié sombre et moitié claire, temps des morts et temps des vivants, hiver et été, dont les dates charnières étaient le 1er novembre (Samain) et, donc, le 1er mai (Beltaine).

A tout cet ensemble, qui semble très cohérent, l'Eglise s'est de tout temps opposée : de l'arbre elle a fait (après les deux arbres de la Genèse) l'arbre de la croix ; elle a interdit, de concile en concile, le culte aux arbres (en même temps qu'aux fontaines et rochers) ; elle a détourné ces pratiques sur la fête des Rameaux, les processions des Rogations, la Sainte Croix ou la Saint-Jean, et mis le mois de mai sous le patronage de la Vierge (même thème, mêmes mots : «C'est le mois de Marie, c'est le mois le plus beau, à la Vierge chérie, disons un chant nouveau»)

Pourquoi forêt, l'arbre, les rameaux étaient-ils donc si dangereux?

II. LA FORÊT, L'ARBRE, LES RAMEAUX ET LES

HOMMES

Revenons à nos mais aux élus municipaux du Limousin. Comme il y a un mai par village, examinons la topographie du pays. Le relief, très compartimenté, est fait d'une série d'alvéoles constitués de : un bas-fond humide avec un ruisseau, un replat où se concentrent les cultures et une hauteur rocheuse qui est le domaine de la forêt. Les habitats sont très généralement situés à la jonction du replat et de la cloison, des cultures et de la forêt. Pour aller dans un village voisin, il faut donc traverser deux espaces difficiles : celui de la forêt où l'on ne s'aventure pas sans crainte, celui de l'eau qu'il est toujours dangereux de franchir, surtout la nuit : danger de se perdre, de s'enfoncer, de faire de mauvaises rencontres (petit chien blanc, cerceuil, loup garou, chasse volante...), des lieux où l'on vient encore solliciter, pour en obtenir aide et notamment guérison, des forces bienfaisantes/malfaisantes qu'il faut se concilier, même si la religion chrétienne les a marqués de sa croix. Cet espace sauvage, c'est bien un «no man's land», le pays d'aucun humain parce que c'est peut-être justement un «spirits land», «un pays des esprits», des puissances de l'au-delà, un territoire aux limites imprécises, dont la frontière est à négocier chaque année. Car chaque année, c'est peut-être comme si, entre les hommes cultivateurs et les puissances de la nature, détentrices des richesses de la terre, un pacte de partage du territoire et d'alliance devait être signé. Quand l'homme avance, les forêts reculent, quand l'homme recule, les forêts reprennent leur terrain. Entre espaces cultivés par les hommes et espaces fréquentés par les puissances surnaturelles, il y a ce qu'on appellerait aujourd'hui un «zonage».

Or, il existe des circonstances dans lesquelles cette limite était rituellement franchie. Faisons un tour dans la Grèce

antique par exemple. Durant la moitié froide et sombre de l'année, les fidèles de Dionysos, essentiellement des femmes, agitant des rameaux et le thyrsos rituel (qu'Henri Jeanmaire, spécialiste de Dionysos et des initiations, n'hésite pas à traduire par «mai») (2), se livraient dans les espaces sauvages à des danses orgiastiques en communion avec leur dieu masqué. Durant l'hiver avaient lieu toutes sortes de rituels de délire et mascarades de carnaval, où les masques représentaient les morts remontant de leur séjour chthonien. Car c'est bien à cette saison que se préparent à renaître les forces de la végétation; et c'est à ce moment-là que les forces de la vie ont besoin d'être stimulées par la danse, le délire, le vacarme des morts, et que l'on entoure les trépassés de toutes les sollicitudes pour les inciter à collaborer, de là où ils sont, à la prospérité générale.

Après ce temps de délire dionysiaque essentiellement féminin, venait, à la saison claire et chaude de l'année, le temps ordonné et masculin présidé par Apollon dont le rôle était de veiller à la formation militaire et policière de l'élite de la jeunesse. C'est donc au début de ce qui correspond au mois de mai que les jeunes garçons étaient conduits au-delà du monde habité, au contact des dieux et des morts, pour y subir une initiation qui, après les avoir menés aux limites de la mort, ferait d'eux des héros, guerriers accomplis et futurs défenseurs de leur cité.

Or, au début comme à la fin de ces temps d'initiation, ils devaient dédier au dieu un rameau sacré, appelé à Athènes «eirésioné», - un «mai», traduit encore H. Jeanmaire (3). Puis au retour, dans une vaste tournée, ils allaient planter des rameaux aux portes de principales maisons et recevaient en retour des friandises. Ce retour triomphal des jeunes garçons et le «mai» dédié à Apollon, représentaient pour la communauté le gage de son renouvellement, le maintien de l'ordre social et le renouvellement du pouvoir. Si le mai de Dionysos invitait à la transgression l'ordre établi, celui d'Apollon marque le retour de cet ordre (4). Symboliquement, rituellement, le mai marque donc la transmission d'un pouvoir. Du désordre à l'ordre, le rameau sacré fait le lien.

On retrouve à peu près mêmes conceptions et même rituels chez les Celtes, qui offrent l'intérêt, pour la question qui nous intéresse, d'être les ancêtres directs des planteurs de Mai évoqués. Or, chez les Celtes comme chez les Grecs, le 1er mai était la date

- du départ des jeunes de l'élite en initiation, dans les forêts, au-delà du monde habité : après une série d'épreuves très dures, ils pourront devenir membres des fianas, les corps d'élite.

- du renouvellement du feu (qui s'obtient en frottant deux bois...),

- du combat rituel, livré chaque année pour la possession d'une jeune femme, entre un mari vieux représentant l'hiver (avec qui elle doit s'unir régulièrement pour assurer la génération future) et un jeune amant représentant le printemps et le monde des vivants ;

- du retour du monde des morts d'un beau guerrier muni du rameau magique aux trois pommes d'or (la pomme est censée apporter la vie et la santé et le rameau aux pommes d'or est gage et signe du pouvoir royal) (5).

Tous les éléments sont maintenant réunis : le cycle ininterrompu de la vie et de la mort, le rôle de maintien de l'ordre et de la tradition confié à la « classe » des jeunes garçons, le rôle de la « classe » des morts, les défunts de la communauté, intermédiaires entre monde d'en bas et le monde d'en haut, et auprès desquels on demande, chaque année, qu'ils libèrent l'énergie vitale dont ils sont détenteurs, accordent le renouveau et scelle un nouveau pacte avec les vivants, pacte symbolisé par le rameau. Mais pourquoi cette relation entre mort et rameau ?

Alors revenons au rameau, au mai, au mǎi ? Ovide se demandait déjà quelle était l'origine du nom du mois. Aucune des muses consultées (dans les *Fastes*) (6) n'était du même avis : l'une penchait pour la déesse Majestas, la deuxième pour Maia, la mère de Mercure, la troisième pour le comparatif majus/majores, désignant ce qui est plus grand, et par extension les anciens, les ancêtres. Les trois versions ne sont pas incompatibles (on y trouve « le plus », la mère, les défunts, ou encore la croissance, la naissance, la mort, trois notions bien complémentaires). Le poète confirme du reste que, dans le monde romain et durant le mois de mai, il était interdit de se marier, que ce mois était un mois des morts, et qu'après avoir fêté leurs âmes aux Lemuries, le grand problème était de les renvoyer dans le monde d'en bas (lancer des fèves et faire du vacarme était une solution, semble-t-il, efficace). Et au mois de mai, retour des morts sous terre, correspondra, au mois de novembre, leur retour sur terre. De nombreux rites lient du reste, dans de nombreuses régions, les deux notions, les deux dates :

- En novembre comme en mai, deux mois des morts, interdiction de se marier.

- En Alsace, à la Toussaint, on portait des arbres sur les tombes pour que les âmes des morts puissent venir s'y reposer ; et en Islande, les seuls lieux plantés d'arbre (où rien ne pousse à cause du vent), sont les tombes.

- En Limousin, on plantait des rameaux aux quatre coins des champs pour que les petites âmes en peine pourchassées par le malin puissent venir s'y réfugier.

- En Mésopotamie, quand ils venaient sur terre, les dieux élaient domicile dans le pin sacré, le kiskanu noir ; et en Perse, l'arbre parle au héros et lui donne des conseils. Cette idée de l'arbre habité par l'âme des trépassés ou par les divinités semble assez universelle.

- Et puis pour le Pérou, revenons à ce rituel de « coupe-arbre » évoqué, le Corta Monte. Il se pratique à différentes occasions très significatives : à Carnaval, à la Sainte Croix (une fête instituée par l'Eglise catholique pour remplacer les fêtes du 1er mai) et à la Toussaint. Il consiste donc à aller chercher un arbre dans le « monte », la « montagne-forêt », à le décorer de rubans, serpentins, bonbons... à le dresser sur une place, à danser autour par couples (généralement des jeunes mariés), tandis

qu'une machete passe de main en main pour que chacun donne, en dansant, des coups dans l'arbre. Celui qui donnera le coup fatal, hasard ou volonté, se trouvera désigné pour « prendre la charge », c'est-à-dire assumer l'organisation et le financement de la fête de l'année suivante, une charge qui pourra le mener d'échelon en échelon, jusqu'à la charge supérieure, celle d'alcalde (ou maire) (7). Or ce Corta Monte se dit en quechua mallkikompay qui veut dire « coupe-arbre » ou... « coupe ancêtre », car mallki signifie à la fois « arbre » et « ancêtre » ! On apprend du même coup que la notion d'arbre et d'ancêtre ne fait qu'un, et que la mise à mort rituelle d'un arbre-ancêtre sert à assurer le renouvellement de l'autorité dans la communauté et à la consacrer. C'est donc le même geste qui va ainsi désigner un nouveau chef rituel des vivants, et renvoyer l'ancêtre assimilé à l'arbre dans le monde des morts. Ou plutôt c'est l'ancêtre lui-même qui, en tombant, désigne celui qu'il a choisi, « élu » pour gravir l'échelle hiérarchique. C'est bien l'arbre... qui sacre.

Ainsi quand, dans le monde européen, garçons et filles vont dans la forêt, qu'ils en rapportent arbres et rameaux pour les distribuer et les planter devant la maison des filles et des notables, on comprend qu'ils ramènent avec eux la présence et l'autorité des trépassés. Arbres, branches, rameaux, ou feuilles (la forme est identique, la partie reproduisant le tout presque à l'infini), le signe est le même : c'est celui de l'autorité et du rôle sacré que, au nom de toute la cohorte des ancêtres, c'est-à-dire de la communauté tout entière depuis ses origines, les hommes reconnaissent aux femmes pour la survie du groupe, et le signe de l'autorité et du rôle sacré qu'elle reconnaît, au nom de ces mêmes ancêtres, aux hommes quelle a mis à sa tête.

Et quand un élu a obtenu le pouvoir par les urnes, ce que les électeurs lui apportent avec le mai, c'est l'autorité sans laquelle le pouvoir n'est rien et le rappel, dressé devant sa porte avec panneau et drapeau, de ceux dont il est redevable. Le mai est ainsi le garant du pacte sacré signé avec le peuple : les électeurs ont « rendu honneur », l'élu devra « rendre service ».

Inversement, quand, en 1789, les paysans du Limousin et du Quercy ont planté des mais menaçants devant les châteaux, cela voulait dire qu'ils déniaient désormais toute autorité aux seigneurs et la revendiquaient pour le peuple réuni, avec le mai comme signe de franchise, sacralisée par les ancêtres. Les révolutionnaires parisiens s'empareront un peu plus tard de ce rituel, qui pour eux était un beau symbole, pour en faire « l'arbre de la liberté ».

Lucrèce le disait déjà : « Ainsi tout périt malgré les apparences, puisque tout se transforme et qu'ici-bas toute naissance a besoin du secours de la mort » (7). En Limousin, quand un enfant naît, on pense qu'il y aura bientôt un mort dans la famille ; ou alors c'est la mort du grand-père qui annonce une naissance à venir... chose qui finit tôt ou tard par arriver ! Et dans notre imaginaire, l'arbre qui meurt et renaît représente ce cycle à lui seul. Dans les arbres qui plongent leurs

racines dans la terre et touchent le ciel, l'homme voit ses ancêtres, ses défunts redevenus arbres, arbres fixés là avec leurs racines et qui ne font qu'un avec la terre tout en touchant le ciel. Imaginaire ? Symbolique ? Et s'il y avait autre chose ?

Quand les biologistes nous apprennent (9) qu'à l'origine des plantes et des animaux (dont nous sommes), ils trouvent les mêmes cellules indifférenciées, que la principale chose qui nous a distingués, c'est les pieds et la mobilité d'un côté, les racines et la fixité de l'autre, quand ils constatent justement que le système racinaire des arbres est aussi développé (dans le monde d'en bas) que leur système foliaire (dans le monde d'en haut), que leur génome est beaucoup plus développé que le nôtre et que leurs racines sont comme leurs neurones, quand on peut penser que les arbres, par leur façon de réitérer, de rejeter, de coloniser, sont potentiellement immortels, alors on comprend mieux que ce n'est pas du fait de leur imagination mais d'une certaine raison que les hommes peuvent les tenir pour supérieurs, immobiles mais toujours vivants, naturelles statues sacrées. Et quand ils ont voulu se représenter les divinités, c'est dans les arbres, qu'ils ont taillé leurs premières effigies.

Malgré sa toute puissance, l'homme qui, dans son ambition, a voulu s'affranchir de la fixité pour aller ici et là, inconsciemment nostalgique du temps où il n'était pas différent de l'arbre, pressent peut-être qu'en définitive il a beaucoup perdu. On dit toujours «pauvre comme Job».

Mais Job était également malheureux car il était jaloux de l'arbre qui, lui, «au moins a une espérance : s'il est abattu, il revit... Dans l'odeur des eaux, il vit, il fructifie comme un plan neuf. Mais l'homme s'écroule et s'éteint, les gens succombent, où sont-ils ?» (10). Et s'ils étaient «dans les arbres». Le petit Prince a compris tout le problème : «Les hommes ? on ne sait jamais où les trouver. Le vent les promène, ils manquent de racines, ça les gêne beaucoup...» (11). Les hommes ont certes conquis leur liberté d'aller où bon leur semble, Mais est-ce vraiment mieux ? Ce serait tellement plus simple d'être attaché au sol, ça éviterait de se disperser, de se confronter aux autres, d'être toujours en quête. Alors pour se consoler, ils pensent, et ils ont sans doute raison de penser, qu'ils ont été arbres dans une vie antérieure, que leurs trépassés redeviennent arbres, et qu'ils vivent là tout près, dans la forêt et participent à leur façon à la vie des vivants.

Alors aujourd'hui, laissons à l'arbre, à la forêt, la place qui leur revient. Gardons-nous de faire fi du pacte scellé par nos ancêtres, qui savaient eux, bien avant les biologistes qui le redécouvrent, qu'ils sont les ancêtres de l'humanité. De grands malheurs pourraient en advenir.

NOTES

(1) Cité par J. Frazer, 1984, *Le rameau d'or*, R. Laffont, «Bouquins», I, p. 301-302. Et sur tout ce sujet, Houdart M.-F., 2003, *L'arbre, le pouvoir et la vie*, Maiade; ou *Arbres de mai, mai de l'écu*, Maiade 2008.

(2) Jeanmaire H., 1951, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris, p. 13, 211, 345...

(3) Jeanmaire H. 1939, *Couroi, Courètes, Essai sur l'éducation spartiate*, Bibl. de l'Université de Lille, p. 246, 324, 424, 540...

(4) Daraki M. 1985, *Dionysos et la déesse terre*, Champs Flammarion p. 9-18, 39, 90

(5) Rees A. et B., 1998, *Celtic Heritage*, p. 83-84, 65-66, 91-92, 244-258...

(6) Ovide, *Fastes*, V, 1-131, 421 sq

(7) Houdart-Morizot M.-F., 1975, *Tradition et pouvoir à Cuenca, Communauté andine du Pérou central*, Institut Français d'Etudes andines, Lima

(8) Lucrèce, *De natura rerum*, I, v. 947-950

(9) Hallé F. 1999, *Eloge de la plante, Pour une nouvelle biologie*, Seuil

(10) La Bible, Job, xIV, 7-10

(11) Saint-Exupéry A., *Le Petit Prince*

Mais quelle est donc cette forêt sur la place du village ?

Laetitia NICOLAS

FRANCE

«Salo verdo : salle verte, salle de verdure où l'on danse en plein air». Telle est la laconique définition que Frédéric Mistral donne de ces salles de danses. Si le terme qui désigne ces emplacements n'est pas partout identique, c'est celui qui nous a été donné dans le canton de Comps-sur-Artuby (Haut Var, France), au cours d'une enquête orale sur les usages du bois et de la forêt menée dans ce secteur en 2007. Dans cette zone montagneuse, comme dans d'autres en France, plusieurs moments forts de la sociabilité villageoise font - ou plutôt faisaient - appel à une théâtralisation des éléments végétaux, et des arbres en particulier. Ainsi, lors de l'enquête orale réalisée, les feux de la Saint-Jean ont bien entendu été souvent évoqués avec plaisir, mais plus encore, ces salles vertes dressées pour les bals des fêtes patronales.

Il existe peu de traces photographiques ou de témoignages écrits, même chez les folkloristes provençaux, de ces décors végétaux pourtant très populaires. C'est malheureusement là le sort de ces installations banales et éphémères, injustement considérées comme simples décors de l'acte principal : le bal. Quelques mentions qui attestent de l'ancienneté de cette pratique indatable, ont cependant été retrouvées dans la revue locale Notre Montagne. Ainsi, en juin 1908 on peut y lire concernant le village de La Martre : « Il y aura bientôt deux ans que je voyais une nombreuse équipe d'ouvriers travailler sous l'habile direction de notre valeureux et zélé curé, M. l'abbé Chaperon, à dresser une grande et belle salle verte, avec les beaux pins, sapins et arbustes de toutes sortes, fournis par nos bois incomparables. Je la vois encore cette salle, toute enguirlandée de buis, de genêts, de lierre, de gui et d'innombrables fleurs, triées au volet sur la flore de notre majestueuse forêt de Brouis [...]. De l'entrée de notre modeste village jusqu'à l'intérieur de notre coquette église, c'est partout le même décor féérique, augmentée d'arcs de triomphe ». De même, dans le compte-rendu de la fête patronale du même village, le 20 août 1936 : « Autour de la place publique, dont les entrées étaient des arcs de triomphe, un alignement de beaux sapins verts formaient une enceinte fraîche et ombreuse [...] ».

Les utilisations décoratives des végétaux sont anciennes et universelles. Elles sont mises en œuvre en diverses occasions, qu'elles soient religieuses ou laïques, et de façon plus ou moins ostentatoires. Le végétal prend souvent place dans plusieurs rites calendaires selon deux mouvements qui peuvent se combiner. Soit le rituel pousse une partie de la communauté à aller dans le milieu naturel (pour y accomplir directement un rite, ou pour en prélever les éléments essentiels) ; soit la nature est rapportée à l'intérieur du village. C'est le cas par exemple lors du Carnaval avec ses multiples chars décorés et son Caramentran de paille ou lors de la Fête-Dieu, mais également dans toute une série de rituels liés à la jeunesse et à l'amour. On peut par exemple citer les arbres de Mai, les barres fleuries des mariages et les ramades en Provence, la « promenade du gâteau » dans l'Hérault, ou encore des fêtes comme celle de Laruns.

LA « MISE EN PLACE »

Le cas des salles vertes nous semble particulièrement intéressant et bien plus chargé de signification qu'un simple décor arboré. Les jeunes, principaux acteurs de cette mise en scène, acquièrent à cette occasion des droits et de devoirs sur l'espace public. Charpentiers de la fête, ils mettent alors en œuvre une véritable culture du lieu où ils habitent. En effet, les éléments de la salle verte (arbres, arbustes, arbrisseaux, fleurs et autres branchages) sont l'objet d'une « cueillette collective », mêlant filles et garçons, lors de la semaine précédant la fête. Une cueillette joyeuse à laquelle seuls les enfants et les adolescents participent. La préparation et la construction de la salle est donc davantage qu'un prélude, elle fait déjà partie de la fête, comme en témoigne cet habitant de Comps : « ah les salles vertes en buis, c'était une tradition, on prenait une barre, une tige de bois, c'était le support, et on faisait la décoration avec les barres, et après on les habillait avec du buis alors avec une ficelle vous mettiez une couche de buis tout le long, vous teniez et vous faisiez un tour de ficelle, puis ce que vous remettiez dessus ça cachait la ficelle et ainsi

de suite, vous faisiez le tour de toutes vos barres, alors vous faisiez des décorations, c'était du temps. C'était sur la placette, on l'habillait toute comme ça mais il y avait du travail, alors nous les jeunes on s'y mettait, c'étaient les jeunes qui faisaient ça pour la fête, et ça durait 8 jours, ça faisait salle de bal, elle était toute entourée de ça, ça faisait plus de 10m², il y avait du boulot, il fallait aller couper le buis, l'emmenner pour qu'il soit prêt et coupé à la bonne longueur, des jolis brins qui soient tous de la même couleur, ou bien alors il y en a même qui arrivaient à trouver des buis un peu différents, ils faisaient des jeux de couleur, c'était joli, c'était beaucoup mieux que ce qu'ils peuvent faire maintenant. Et puis il y avait la question du travail parce que c'était un travail dingue, et puis si on les faisait mal le lendemain il n'y avait plus rien ».

La jeunesse est donc mise au centre de la société, c'est elle qui fait le lien avec le territoire, c'est elle qui se construit son antre, c'est pour elle qu'on fait la fête. Les salles vertes sont le fait des « gamins du cru » qui chaque année, selon des rituels partagés et répétés, reconstruisent le lieu de la fête. Les végétaux ramassés sont ceux que l'on trouve à proximité et qui symbolisent leur lieu de vie : sapins, pins, chênes, mousses, lierre et buis en sont les éléments principaux. Ainsi, en délimitant un espace symbolique couvert d'une arche végétale et en faisant entrer la nature dans la cité, ils construisent bien davantage qu'une architecture précaire.

En effet, tous les renversements induits par la fête, que ce soit dans la temporalité ou dans la spatialité s'y incarnent. Au niveau de la conception de ces « salles », la nature est à la fois modèle d'architecture et décor. L'arbre n'est pas seulement là pour « faire beau » mais il compose véritablement la structure de la salle et parfois le cheminement qui mène à elle. Les arbres disposés, agrémentés de buis torsadés, pouvaient donc soit doubler de verdure une structure existante (par exemple une placette) et prendre appui sur des éléments en place (mur, arbres déjà plantés, etc.), soit modifier l'espace habituel du village, et par conséquent en perturber jusqu'à sa perception habituelle, en invitant à un parcours et en dirigeant les participants. Ce qui est dans la nature est alors dans le village, ce qui est en terre se retrouve près du ciel... cet espace « naturel » devient totalement artificiel. L'arbre rassemble et unit les éléments mais également les hommes. C'est ainsi qu'un habitant de La Martre l'évoque : « les jeunes là on allait couper du buis, on les coupait à cette hauteur et puis après on les mettait la tige en arrière et puis on entortillait, après on mettait quelques pins on coupait quelques pins qu'on mettait à l'entrée, à la sortie du bal... par exemple il y avait deux pins ici, dans la rue, après en arrivant sur la petite place il y avait deux pins puis il y en avait deux au lavoir, puis à la mairie, contre le mur, en tout il y avait une dizaine de pins, des pins de 3-4m de haut et puis les pins on y attachait un peu des guirlandes en buis, c'était la salle verte on appelait ça. Maintenant on met des guirlandes, des éclairages, à l'époque c'était le buis, deux pins et allez ! Tout le monde était content de le faire, c'était la fête, maintenant... ». Une femme originaire de ce même

village se souvient aussi : « pour la fête du village, la salle de bal était toujours décorée, il y avait des pins, on allait couper des pins dans les bois, on mettait les pins à une dizaine de mètres chacun et entre les pins on mettait des buis, ça faisait ce qu'on appelait la salle verte pour le bal, après il y avait des petites guirlandes en papier, des bleues, des rouges, des vertes, des petits drapeaux, mais on faisait toujours la salle verte, toujours, toujours... La fête avait lieu à La Martre, maintenant encore, sur la petite place, là où il y a la mairie et donc à partir du lavoir, il y avait déjà un pin près du lavoir, un pin près du mur, un autre de l'autre côté et puis tout le long... et il y avait des buis, coupés et rangés, tenus par des petites corde sous des fils de fer, je ne sais plus, et tout le long il y avait les buis, c'était la salle verte. »

Ce principe de décor total a été relevé par l'ethnologue Daniel Fabre dans les Pyrénées et dans le Languedoc, où cette pratique de salles vertes est également bien attestée : « Les guirlandes de buis qui bordent la rue conduisent jusqu'à cette forêt symbolique transplantée du dehors, cette épaisse loge de feuillages sur laquelle les filles, au dernier moment, piquent des fleurs de papiers rouges et blanches ».

Une fois mise en place, la salle se voit également agencée d'une façon particulière : l'emplacement de l'orchestre est abrité, la piste de danse est délimitée par les arbres et des tressages de verdure, des bancs en planches sont installés tout le long de la salle, les bougies, lampions (ou plus tard ampoules colorées) servent d'éclairage et des décors de papier parachèvent enfin le tout. Voilà comment en parle un habitant de Bargème : « pour les salles vertes, on avait de grosses cordes, et on faisait un serpent en buis et ça toutes les fêtes de villages se faisaient comme ça. Tous les 3-4m, il y avait un pin, on coupait un joli pin, qui nous gênait en bordure du champ mais des jolis, bien droit et on plantait le pin et avec la corde et le buis, on faisait une tresse tout autour du podium, autour de la place où on dansait. Après il y avait des bancs en bois, tout en bois, là où il n'y avait pas de banc, il y avait deux troncs qui faisaient pied avec une fente coupée à l'herminette, on faisait une auge et dessus on mettait une poutre qu'on avait passée à l'herminette et qui faisait un plat, alors à des endroits il y avait un banc et des endroits ces bouts de bois avec cette poutre en travers et les gens s'asseyaient là-dessus. On appelait ça des salles de fêtes, mais les jeunes ils s'amusaient une semaine avant pour faire tout ça et ils s'amusaient une semaine après pour démonter tout ça, ça fait que finalement au lieu de durer trois jours elle durait deux semaines et tout le monde mettait la main à la pâte, aussi bien les garçons que les filles. Tout le monde partait ensemble avec la charrette et le cheval ou le mulet et on allait dans la forêt mais attention on allait pas n'importe où, on allait couper les arbres où ça gênait et le buis où ça gênait, même un buis on le coupait pas n'importe où et puis on le coupait, on l'esquintait pas, on le saccageait pas, on le coupait à ras de terre ».

DERRIÈRE LE DÉCOR

Ces salles vertes, en intégrant les espèces végétales représentatives de l'environnement du village, reproduisent à l'intérieur du cadre civilisé, le cadre de vie naturel des villageois. La fête patronale étant la fête de la communauté par excellence, elle se doit donc de la représenter et d'en lier les habitants. En renforçant la notion de proche et d'entre soi, la salle verte réaffirme ainsi le lien des habitants à la fois avec leur terroir qu'elle symbolise, mais aussi entre les générations.

Ces moments de fêtes sont donc bien l'occasion d'affirmer une identité. Même si la salle verte fait désormais partie d'un passé quelque peu idéalisé et regretté, elle incarne un ensemble de valeurs chères au monde rural. C'est notamment le cas de l'entraide, du bénévolat, du savoir-faire dans la cueillette des végétaux, de la débrouillardise, de la prévoyance, d'un sens de l'esthétique et de l'économie, et enfin du temps donné à une édification collective. Voilà ce qu'en dit un habitant de Comps : « on participait beaucoup, on ramassait le buis, on coupait les pins, on les plantait, on les mettait aux emplacements qu'il fallait pour délimiter le bal. Nous à Comps ça s'appelait la placette, c'était où il y avait le four communal, là on plantait 7-8 pins au moins. Dans les rues aussi on mettait des pins, et on entourait avec de la ficelle et du buis pour habiller le tronc de l'arbre, et on faisait des guirlandes, des genres de boudins, et après il y avait les fameux lampions. Ça faisait comme une salle, une salle verte puisque c'était entouré de pins et de buis, et puis il y avait les lampions qui pendaient, au début il y avait encore les bougies, et ensuite l'électricité. Les dernières on a du les faire jusqu'en 1960, après ça a été terminé, la jeunesse était occupée à autre chose, le bénévolat a disparu parce qu'il fallait que les jeunes de 5 à 15 ans aillent chercher le buis avec des petites charrettes dans les forêts et ils coupaient des buis, le plus vert possible pour que ce soit joli et les jeunes filles faisaient les guirlandes ». Ou encore une habitante du Bourguet : « on coupait des buis, non ou alors un petit pin dans les angles pour faire joli, où on accrochait peut-être la guirlande de buis, c'était pour la fête patronale, et bien après les gens ils se sont fait flemmards, ça fait que des salles vertes ils en ont plus fait, et puis on met rien, c'est pas plus joli remarquez, moi je trouvais que quand c'était garni c'était plus joli mais enfin, maintenant il faut se lever le matin, oh la la... »

Mais la fête correspond aussi au moment où le village assure sa continuité par la mise en scène d'un théâtre de séduction où vont se créer les couples. En effet, le bal réconcilie les étrangers, réunit les familles mais surtout apparie garçons et filles (processus qui s'entame dès le moment de la préparation de la salle). Les salles vertes sont donc le lieu de reproduction du groupe social, un lieu qui prend la forme d'une promesse de renouveau. Elles ont leur part non négligeable dans l'organisation du champ matrimonial et des réseaux régionaux de parenté. Ces salles, où le végétal se retrouve dans une position intermédiaire (en suspension entre le sauvage et le domestiqué, l'archaïque et l'élaboré, le naturel et l'artificiel, le dedans et le dehors) n'incarnent-elles donc pas également par analogie ce moment de transition et

de renouvellement que représente la jeunesse ?

Si on élargit le champ de réflexion au légendaire de la forêt, on peut sans hésiter rapprocher le motif de la salle verte de celui de la « cabane primitive », véritable lieu de rites de passages. En effet, même si le bal ne se passe pas à proprement parler en forêt, il prend comme décor un « bout de forêt » réorganisé en forme de grande cabane. Traditionnellement, dans les contes, la forêt est le lieu de la mort symbolique, là où le garçon et la fille deviennent adultes après l'épreuve. La salle verte des fêtes patronales, comme la forêt et la hutte primitive des légendes, est également un lieu que l'on « traverse » à un moment donné de sa vie, un épisode « forestier » menant à l'âge d'homme.

Ainsi, les salles vertes ne sont donc pas seulement de simples architectures de bals, et le choix des arbres n'est pas anodin à plusieurs titres. La salle verte de la fête, en empruntant à la nature environnante les éléments de son décor, témoigne d'un rapport fort de l'homme à son territoire. D'autre part, en réduisant la distance entre le social et le naturel, elle est un endroit d'ensauvagement passager offrant un cadre parfait au rite d'initiation qui s'y déroule. C'est un lieu intemporel et éphémère qui paradoxalement laisse un grand souvenir et renvoie même aux origines : celle de la communauté et au-delà celle de l'être humain. Ainsi, comme le formule si justement Yvonne Verdier « en faisant venir la forêt au village et en participant un moment à son ordre par le geste rituel, c'est un peu de son abondance, de sa fécondité naturelle, de sa vie libre et sans entraves, et aussi de ses forces surnaturelles que l'on tente de s'approprier. »

BIBLIOGRAPHIE

FABRE, Daniel. « Le sauvage en personne », revue Terrain « Les hommes et le milieu naturel », n°6, mars 1986, p. 6-18

FABRE, Daniel. « “Faire la jeunesse” au village », In LEVI, Giovanni ; SCHMITT, Jean-Claude. 1996. Histoire des jeunes en Occident. Tome 2. L'époque contemporaine. Paris : Seuil, p. 51-83

FEDENSIEU, Annick ; MOULIN, Nathalie ; DOMENGE, Jean-Luc. 2002. Mémoire et paysages du Verdon : le dit de l'arbre. Manosque : Le Bec en l'Air

FEDENSIEU, Annick ; MOULIN, Nathalie. 1999. Ici, on est à la limite... Arbres et habitants des pays du Verdon. Approche ethnologique pour une Route de l'Arbre et des Paysages dans le Parc du Verdon. Rapport inédit du Parc naturel régional du Verdon et de l'association Alpes de Lumière

MISTRAL, Frédéric. 1985. Lou tresor dou Felibrige, tome 2. Aix-en-Provence : Edisud

NICOLAS, Laetitia. 2007. La forêt... c'est un grand mot ça ! Maison de la forêt. Étude ethnologique, rapport final. Rapport inédit de la Mairie de La Martre et du Parc naturel régional du Verdon

RYKJWERT, Joseph. 1976. La maison d'Adam au paradis. Paris : Seuil, coll. Espacements

VERDIER, Yvonne. 1995. Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais. Paris : Gallimard. Coll. Bibliothèque des sciences humaines.

SOURCES CONSULTÉES À LA BIBLIOTHÈQUE

MUNICIPALE DE GRASSE

Cote 674. Revue « Notre Montagne » 1907-1909

Cote 674. Revue « Notre Montagne » 1909-1910

Cote 674. Revue « Notre Montagne » 1911-1915

L'écriture et la réécriture de l'arbre chez Erri De Luca

Elise MONTEL

Université de Poitiers – France

« J'aperçois les gens, c'est comme si c'était des arbres que je vois marcher. »

Marc 8, 24

Erri De Luca (1950) est un écrivain italien qui, en plus de ses récits, poésies, pièces de théâtre et spectacle musical, s'intéresse à la Bible dans des textes d'exégèse et dans des traductions de l'Ancien Testament, tout en se considérant « non-croyant »¹. Dans une attention au mot et à la lettre, à l'alphabet et au son, il guide le lecteur dans les méandres du texte biblique en le faisant voir et entendre autrement. De Luca est proche de la lettre du texte biblique, mais également de la lettre de la nature et du monde qu'il tente de déchiffrer par le processus de l'écriture. Ainsi, la silhouette de l'arbre, sa description et sa fonction, prennent forme et sens dans une lecture transversale postmoderne de l'œuvre. Comment l'arbre exprime-t-il alors la poétique déluchienne qui confère aux personnages bibliques, êtres de chair ou êtres inanimés, une « autre possibilité »²?

Dans ses textes, De Luca nous présente la beauté de la nature à travers l'élément métonymique de l'arbre, ainsi que son alphabet à travers le langage du tronc, des branches, de l'écorce, des racines, des feuilles, alphabet qu'il faut s'efforcer de lire car la nature dit et écrit le

monde³. Ce lien vertical entre la terre et le ciel habite l'imaginaire de l'homme et lui permet de s'évader, vers un ailleurs, un au-delà. Mais c'est aussi un lien horizontal que crée l'ombre de l'arbre, en réunissant sous ses ailes protectrices les paysans africains exténués par le soleil, en réunissant les peuples sous un même toit de feuille, afin de respirer, d'être protégés, d'être en communion les uns avec les autres et avec la nature⁴. Lien vertical, lien horizontal, l'arbre est également un lien entre le « je » et autrui puisqu'à travers les stéréotypes langagiers, l'auteur parle au lecteur en usant de métaphores ou de comparaisons explicites⁵ et fait ainsi intervenir son « encyclopédie culturelle »⁶ dans l'acte de construction qu'est la lecture. Non seulement De Luca a recours aux images figées de l'arbre de la connaissance⁷ et de l'arbre généalogique

³ « Un arbre a besoin de deux choses : de substance sous terre et de beauté extérieure. Ce sont des créatures concrètes mais poussées par une force d'élégance. (...) Le moteur qui pousse la lymphe vers le haut dans les arbres, c'est la beauté, car seule la beauté dans la nature s'oppose à la gravité. », *Trois chevaux*, traduit par D. Valin, Paris, Gallimard, Du monde entier, 2002 (2001), p. 23. « Nous apprenons des alphabets et nous ne savons pas lire les arbres. Les chênes sont des romans, les pins des grammaires, les vignes sont des psaumes, les plantes grimpantes des proverbes, les sapons sont des plaidoiries, les cyprès des accusations, le romarin est une chanson, le laurier une prophétie. », *ibid.*, p. 43.

⁴ « Un arbre est une alliance entre le proche et le lointain parfait. », *ibid.*, p. 23.

⁵ « Tu écrivais : "Les arbres d'un village sont des places. On connaît leurs naissances, à leur ombre on fait du commerce, on dit la messe, on tient conseil. Ils nous abritent même quand il fait sombre. On est dans leur ombre comme dans le sillon d'une trace." », Aceto, arcobaleno (Acide, Arc-en-ciel), Milano, Feltrinelli, 2002, (1992), p. 75.

⁶ « Quand Ninive s'écroule, le geste d'un Dieu qui secoue l'histoire comme un figuier apparaît plus fort. », Giona/Ionà, Milano, Feltrinelli, 2007, (1995), p. 19.

⁷ Expression de Umberto Eco dans *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2002 (1985).

⁸ « Dans la ville il y avait un arbre de la connaissance du bien

1 Il se considère non-croyant et non athée, ce qui signifierait nier la foi d'autrui, *Ora prima* (Première heure), Magnano, Qiqajon, 1997, p. 7.

2 « Moi, en tant que narrateur d'histoires, je peux prendre des libertés avec les événements, changer la fin de Troyes (...) Je peux lui donner une autre possibilité. », Alzaia, Milano, Feltrinelli, 2004 (1997), p. 58. « Il ne s'agit pas vraiment de faire advenir les choses différemment – je ne les change pas, je ne peux pas changer la vie passée – pourtant je donne aux personnes d'alors une autre possibilité (...) », *Altre prove di risposta* (Autres essais de réponse), Napoli, Dante & Descartes, 2002, p. 31). Il s'agit de traductions personnelles à partir du texte italien. Il en sera de même pour toutes les autres citations sauf précisions de notre part.

(sans toutefois être nommé par l'auteur, l'arbre généalogique et les racines des personnages sont omniprésents dans le texte biblique) mais il utilise également des expressions construites à l'aide du substantif arbre « albero », comme dans « albero maestro » (« grand mât ») ou « arbre de transmission »⁹.

Les jeux de mots et les associations d'images mettent en regard l'homme et l'arbre, union dont le climax est exprimé dans l'Évangile de Marc aux versets 8, 22-25. Lors de son arrivée à Bethsaïde, Jésus guérit un aveugle en lui déposant de la salive sur les yeux et en lui imposant ses mains. Recouvrant la vue, l'homme identifie les hommes à des arbres qui marchent¹⁰. C'est l'arbre (et non l'homme) qui est resté dans la mémoire de l'aveugle, et la comparaison s'avère exacte aux yeux du lecteur : tous deux sont créés par Dieu, l'homme et l'arbre ont un tronc, axe autour duquel se construit le corps, les branches sont les bras, l'écorce est la peau, les racines sont les pieds (ainsi que le passé et les origines de l'être) et la cime correspond à la tête. De Luca ne se contente pas de citer cet épisode évangélique, il s'assimile au personnage et à la personne aveugles puisque son père a perdu la vue peu à peu, égarant ainsi ses repères spatiaux-temporels et artistiques¹¹. Si Rimbaud se déclarait « voyant »¹², De Luca est l'auteur aveugle qui recouvre la vue, qui porte un regard nouveau, ou tout du moins autre, sur le monde, sur la Bible et sur la littérature¹³. Et ce nouveau regard s'exprime dans l'écriture par la création du personnage de Jésus. Sa présence évolue en un crescendo diachronique dans l'œuvre de De Luca, jusqu'à être le personnage

principal de son dernier recueil de commentaires bibliques : *Avant-dernières nouvelles sur Ieshu/Jésus*. Dans le texte intitulé « Enquête sur un menuisier »¹⁴ que nous allons étudier en détails, Jésus est en symbiose, voire en osmose, avec les arbres, au point d'en devenir l'image.

De Luca crée d'emblée un binôme ; le bois est décrit dans sa relation constante avec le fer. Le va-et-vient de l'écriture souligne d'abord la nécessité de l'un dans la naissance et la création de l'autre (« La menuiserie naît avec le fer. Le fer est travaillé par le feu, le feu est l'œuvre du bois. », *ibid.*, p. 19) et aboutit à leur union la plus totale sur la croix du supplice imposé par les romains aux jeunes juifs, (« Quand il les eut dans la chair, les clous (...) », *ibid.*, p. 24).

Après cette brève présentation comme pôle d'un couple, De Luca souligne l'omniprésence de l'arbre et du bois dans les textes bibliques, sans en proposer une rétrospective exhaustive. Noé attire l'attention de l'auteur car il est le premier à travailler l'arbre (de « gôfer », plante non identifiée avec certitude) afin de réaliser un projet divin : la « barque/panier » (« barca/cesto »), le plus grand chantier naval humain (130 mètres de long, 20m de large, 13m de haut) construit loin des rives. Noé transforme l'arbre en bois puis en embarcation. Au contraire, Ezéchiel est considéré par l'auteur comme le plus grand « jardinier » de tous les prophètes (« Planter des arbres », *Première heure*¹⁵). Ezéchiel reproduit les gestes de Dieu, qui, dans le chapitre 17, coupe la cime d'un cèdre¹⁶ et la plante sur une montagne haute et pentue d'Israël. Le cèdre du Liban acquiert une place importante dans le texte biblique puisqu'il est la matière première avec laquelle Salomon construit le temple, l'autel et le palais (1 Rois 6), et qu'il est utilisé dans les rites de purification (Psaumes 80 et 104). L'intertexte, que De Luca extrait de la Concordance d'Even Shoshan¹⁷, permet ainsi de tisser des liens entre les personnages, entre les épisodes, entre les livres, entre le passé et le présent. C'est pourquoi certains commentateurs ont vu dans le cèdre d'Ezéchiel une prophétie messianique : ils rattachent les paroles du prophète au verset 11,

et du mal, le feuillage du mal, exposé au sud, était plus dense. C'était un arbre local et il n'était pas interdit, c'est pourquoi tous en avaient mangé. », Napòlide, Napoli, Dante & Descartes, 2006, p. 17-18.

9 « Louïe est le grand mât des sens. », *Almeno 5* (Au moins 5), Milano, Feltrinelli, 2008, p. 37, « Le verbe donner est ici l'arbre de transmission d'un mouvement créatif du ciel vers la terre. » *Esodo/Nomi*, Milano, Feltrinelli, 2006, (1994), p. 111.

10 Episode cité dans Aceto, arcobaleno, op. cit., p. 87, Penultime notizie circa Ieshu/Gesù, EMP, 2009, p. 20.

11 A propos de la cécité d'Aldo De Luca, voir Alzaia, op. cit., p. 105, *Il contrario di uno* (Le contraire de un), Milano, Feltrinelli, 2005, p. 95, *Sulla traccia di Nives* (Sur la trace de Nives), Mondadori, 2006, p. 104, *Non ora, non qui* (Pas ici, pas maintenant), Milano, Feltrinelli, 2003, p. 62, etc.

12 A. Rimbaud, *Lettre du voyant*, à A. P. Demeny, Charleville, 15 mai 1871.

13 « On peut apprendre soudainement quelque chose de visuel d'un aveugle, du dernier venu au monde de la lumière, qui vient dire une impression, un détail inconnu sur une chose que tout le monde connaît. Je crois que c'est ça le métier de la littérature, l'art de raconter une histoire qui n'est pas nouvelle, aucune histoire ne l'est plus, avec la virginité d'un aveugle qui la découvre pour la première fois, en revenant à la lumière étourdi d'émotion. », Alzaia, op. cit., p. 92.

14 « Indagine su un falegname », Penultime notizie circa Ieshu/Gesù, EMP, 2009.

15 « Piantar alberi », *Ora prima*, op. cit., p. 87-89.

16 « Le cèdre n'est pas seulement l'image poétique de beauté solennelle qui campe sur le paysage et sur le drapeau du Liban, mais un concentré de valeur sacrée. », *Ora prima*, op. cit., p. 88.

17 Instruments de travail nés au XIII^e siècle (mais dont le principe de base, l'organisation alphabétique, était déjà utilisée chez les grecs au II^e siècle avant JC) permettant au lecteur d'approfondir le sens d'un mot. La Concordance d'Even Shoshan (*A New Concordance of the Bible*, Jérusalem, Abraham éd., 1977) est celle qui fait aujourd'hui autorité pour le Tanakh.

1 du livre d'Isaïe qui annonce le messie (« Un rejeton sortira de la souche de Jessé, un surgenon poussera de ses racines. »). Si cette lecture n'est pas la seule possible puisqu'elle n'est pas confortée par des coïncidences entre les mots, elle présente toutefois, selon l'auteur, le mode de lecture du texte biblique : rien n'est laissé au hasard, « dans l'Écriture sainte aucun arbre n'est un arbre et seulement un arbre. »¹⁸

Avoir lorgné dans l'interstice des mots du texte biblique permet à De Luca de mieux revenir sur l'importance du bois pour l'homme. Il utilise la première personne du pluriel « nous » et le présent de l'indicatif dans lesquels il s'inscrit afin de s'opposer aux valeurs du texte biblique malheureusement disparues : la matière première est occultée par le produit fini qui aveugle les sociétés actuelles : « Nous modernes, sommes habitués à l'indifférence pour la matière première et au culte envers le produit fini. (...) L'écriture sainte raconte la valeur des arbres, du bois, du travail humain. » (ibid., p. 24). Cette opposition entre l'alors et le *hic et nunc* est une cheville qui permet à l'auteur de s'identifier aux personnages de Joseph puis de Jésus dans leur métier de menuisier puisque De Luca a été, dans son enfance napolitaine, apprenti d'un menuisier¹⁹. Le travail du bois est avant tout exprimé par les sens : la description sensorielle et sensuelle est d'abord exprimée visuellement à travers les mains (« larges à force de serrer les manches », « cabossées à cause du marteau », « elles ont les ongles cassés, sont dures à cause des éclats plantés dans la chair, des crevasses lubrifiées avec le crachat », « couleur sombre du tannin »), les yeux (« yeux habitués à être près des éclats de travail qui jaillissent au vol ») puis olfactivement (« sent les résines, les colles, le gras, le goudron et le chanvre et la sueur d'aisselles ») (ibid., p. 21). Dans un chiasme (regard-odeur / odeur-regard) De Luca oppose la ville à l'atelier, le dehors au dedans, s'offrant une parenthèse autobiographique dans le récit sur Jésus, qui, tout en s'éloignant du personnage, semble s'en

approcher davantage afin de le rendre plus réel, plus vrai. Le dedans, qui peut sembler négatif par le manque de lumière naturelle, est en fait la condition d'évasion

olfactive : « L'air stagnant, exploité par les braseros, les cuisines, les moteurs, là dedans sentait l'acajou, le pin (...) Le nez, au moins ça, parmi eux, était reconnaissant d'être enfermé sous les lumières au néon du laboratoire alors que dehors le jour resplendissait pour les autres. » (ibid., p. 22-23). Le lecteur, plongé dans le monde visuel et olfactif de l'atelier, suit ensuite les pensées de l'auteur sur son appréhension du temps, sur l'imagination qui naît dans les moments de vide et de silence. Il remplit mentalement les blancs du texte biblique, sans le trahir, sans le réécrire, restant dans la logique du texte tout en l'ornant de détails : « J'avais alors à l'intérieur de moi beaucoup de silence et beaucoup de pensées qui me faisaient compagnie. Par exemple : quelle œuvre faisait le collègue Ieshu entre les mêmes sciures, les mêmes éclats que moi ? Quels ustensiles naissaient lorsqu'il rabotait, lorsqu'il émoissait les coins, lorsqu'il emboîtait ? Et son plat le soir était-il en bois comme mon écuelle creusée avec un tour, ou de terre cuite ? Et quels bois préférait-il travailler, le sycomore docile, l'olivier noueux qui nécessite d'utiliser abondamment le fer, l'acacia rebelle, et les nœuds, il les contournait ou les cassait ? ». De même, De Luca ajoute des détails fictifs quand il décrit les sorties entre père et fils menuisiers : « Et Ieshu un peu écoutait, un peu écrasait les pignons de pin à l'aide d'une pierre, accroupi à l'ombre. » (ibid., p. 25). Ce discours autobiographique tend à assimiler l'auteur et le personnage, De Luca et Jésus : ils sont tous deux apprentis²⁰, ils sont des « collègues » dont la ressemblance se lit dans adjectifs d'identité (« même », « mêmes... que les miennes ») ou le comparatif suivi du possessif (« comme la mienne ») (ibid., p. 25). Ainsi, les détails sur le travail du bois - donnés avec précision en utilisant un vocabulaire spécialisé et dénotant une connaissance des matériaux et des espèces²¹ -

18 « Certains commentateurs ont vu dans le cèdre d'Ezéchiel une prophétie messianique. Ils relient ces versets à ceux d'Isaïe : "Et il sortira un rejeton du tronc d'Isaï et un bourgeon de ses racines pointera" (Is 11, 1), où l'on annonce que le messie fait partie de la descendance d'Isaï, père de David. Il s'agit d'un rapprochement non conforté par des coïncidences linguistiques entre les deux prophètes, mais il fait partie du grand courant de lecture qui prévient : dans les Écritures saintes, aucun arbre n'est un arbre et seulement un arbre (...) ». Ora prima, op. cit., p. 88-89.

19 « J'ai été moi aussi dans un atelier de menuiserie dans les ruelles de la vieille ville. », Penultima notizie circa Ieshu/Gesù, op. cit., p. 22.

20 Jésus « apprend de Ioséf », « Jésus naît dans une étable, mais il grandit dans un atelier d'artisan. » (ibid., p. 21) « Le fait est que Ieshu a subi de long en large le long apprentissage d'un garçon envers son maître durant les années éternelles d'enfance et d'adolescence. » (ibid., p. 23) « Et Ioséf enseignait à son fils quelle plante il fallait, exposée à quel versant, coupée quel jour exactement, durant quelle lune. » (ibid., p. 25).

21 « travaux », « nettoyages des machines et des locaux », « sciures », « raboter », « émoisser », « emboîter », « le tour », « Et il savait que le manche de frêne est le plus adapté, et il savait la forme naturelle que doit présenter la poignée et comment l'unir au fer pour dissiper au mieux les vibrations des coups. », ibid., p. 24-25.

sont moins le fait d'une présentation tirée d'un dictionnaire qu'une expérience vécue à la fois par le personnage, l'auteur et le lecteur. Jésus apparaît désacralisé, plus homme. La difficulté du travail du bois est accentuée par les coups de marteau sur les doigts, à la fois rythme et risque du métier, lien entre la formation de l'adolescent Jésus et sa mort sur la croix : « Quand il les eut dans la chair, les clous, quand il les sentit entrer, il se trouva pour la première fois du côté du bois. » (ibid., p. 24). La mort est l'expression du renversement des valeurs, des sensations. Celui qui travaille le bois avec le fer devient le bois lui-même, transpercé par le fer. Ce qu'il faisait endurer au bois, être vivant, créature de Dieu, il l'endure à présent. La fin du récit évolue vers une réécriture poétique de la mort de Jésus ne formant qu'un avec le bois de la croix. Jésus n'est pas seulement la mise en acte de la révélation de l'aveugle de Bethsaïde, l'homme-arbre²², il est homme fait arbre, dans son immobilité la plus totale, il ne marche plus : « Il n'était plus un arbre qui marche (...) il était à présent planté au sol et tous ses pas finissaient là, pieds joints et bras grands ouverts comme des branches. » La fiction, qui se présente comme telle et ne cherche pas à être un trompe-l'œil, ajoute à la vue de l'homme-arbre un des sens les plus importants pour l'auteur, omniprésent dans cette relation au bois, l'odeur : « Et je veux croire, par pure imagination de mon odorat, que le bois de la croix fût de conifère. Il n'était pas vieilli et il suintait de la résine en lui caressant les narines en lui rappelant des forêts. » (ibid., p. 24-25). D'abord hypothèse personnelle annoncée comme fictive (verbe « croire » à la première personne du présent, expression « pure imagination »), l'idée est ensuite acceptée dans le pacte de lecture enclenché à travers l'utilisation du présent de l'indicatif. La mort de Jésus est donc filtrée par le regard, l'odorat et l'imagination de l'auteur-menuisier : « C'est pourquoi il sourit et sa tête s'écroula sur le côté en un gros soupir, comme un feuillage d'arbre abattu. » (ibid., p. 25).

De Luca offre une image de l'arbre qui évolue diachroniquement en crescendo : d'abord alphabet du monde réel et biblique, puis définition de l'homme qui marche, l'arbre est la croix de Jésus et Jésus est arbre. A travers la re-présentation fictionnelle qui n'est pas réécriture-palimpseste, l'écrivain n'est pas seulement le menuisier qui, par son expérience, rend le personnage Jésus plus humain, mais aussi l'aveugle qui, en

recouvrant la vue, propose une « autre possibilité » du texte biblique.

22 « Sur la cime à présent s'élevait un homme arbre (...) », ibid., p. 24.

قصة أبينا آدم و عدوه اللدود إبليس ، وهاهي في كل حين تدق أجراس هذا الصراع بين الخير و الشر، الطيب و الخبيث، النور و الظلام، وهل من نور يضاهي نور الإله الصادر عن زيتونة بديعة «الله نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ(35)».

إن الشجرة المثل و الشخصية تبين إعجاز البيان القرآني الذي لا ينفد أبدا «وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ(27)» سورة لقمان.

نوي عزم وإرادة ، هذا هو الخلق العظيم و هذه هي الحكمة الإلهية في خلق الانسان.

إن هذه القصص لها نقطة مشتركة الكلام و العلم: فالخلق بدئ بآدم و قرر الله يجعله خليفته في الأرض و لما سأل الملائكة ربهم عن هذا القرار أمر آدم أن يعلمهم الأسماء كلها فخرؤا سجدا، و كانت الجنة و كان آدم فيها و حواء و لكنه وقع في وسواس الشيطان، كلمه إبليس فأكل من الشجرة و أخرج من النعيم. هي كلمات قالها الشيطان فكان لها وقع السحر. الكلام و العلم هما كالشجرة منها الطيب و الخبيث فإن استغل الإنسان طيبه كانت خلافته ناجحة وإن أكل من خبيثه خسر رسالته. بالكلمة الطيبة و بالموعظة الحسنة و بالحجة الداحضة التي تحتاج الى علم و دراية نجح موسى و عيسى و إبراهيم و يونس و محمد عليهم السلام في دعواتهم «أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ(24) تُؤْتِي أُكْلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ(25) وَمِثْلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ(26) يُثَبِّتُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا بِالْقَوْلِ الثَّابِتِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَةِ وَيُضِلُّ اللَّهُ الظَّالِمِينَ وَيَفْعَلُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ(27)» سورة إبراهيم. حملوا الكلام الطيب طيبة رطب النخيل، كلام الله و نشرؤا ظلاله على العالمين ليحشؤوا به أشجار الشيطان الخبيثة

خبث الحنظل و يطهروا العالم منه. فالشجرة هذا الكائن الرائع، الغذاء الطيب، الهواء النقي، الشراب الزكي، النار الدافئة و توازن الأرض بجذوره قد جمع العناصر الاربعة لهذا العالم: الماء، الهواء، النار و الأرض، رافق الرسل في دعواتهم فكان رمزا حيا على إنتصار الحق و كان دليلا بديعا على عظمة الله و حكمته. إننا كلما أبصرناها تذكرنا

خبث الحنظل و يطهروا العالم منه. فالشجرة هذا الكائن الرائع، الغذاء الطيب، الهواء النقي، الشراب الزكي، النار الدافئة و توازن الأرض بجذوره قد جمع العناصر الاربعة لهذا العالم: الماء، الهواء، النار و الأرض، رافق الرسل في دعواتهم فكان رمزا حيا على إنتصار الحق و كان دليلا بديعا على عظمة الله و حكمته. إننا كلما أبصرناها تذكرنا

وكلاهما يحملان عظمة و تقديرا.
«وَالَّتَيْنِ وَالزَّيْتُونَ(1) وَطُورِ سَيْنِينَ(2) وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ(3) لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ(4) ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ(5) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ(6) فَمَا يُكَذِّبُكَ بَعْدُ بِالذِّينِ(7) أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمَ الْحَاكِمِينَ(8)»

لقد أقسم الله بالتين و الزيتون ، فالتين كما قيل من شجرة الجنة وبورقها استطاع آدم أن يستتر عورته حين إنكشفت في الجنة أما الزيتون فهي الشجرة المباركة التي كلم فيها الله موسى تكليما: شجرة مباركة مقارنة بشجرة الزقوم الشجرة الملعونة التي جعلها الله طعام الظالمين و تذكرة للمقوين ثم أقسم الله في ما بعد بجبل الطور حيث بدأت رسالة موسى و مكة البلد الامين. ففي هذه السورة إعلان للعلاقة الوطيدة بين الرسائل النبوية والكتب السماوية: القرآن، التوراة و الإنجيل، ففي بيت المقدس حيث التين والزيتون بعث الله فيها عيسى عليه السلام ، و في طور سيناء بدأت رسالة موسى بن عمران وفي مكة البلد الأمين أرسل خاتم الانبياء محمد. فقد بدأ القسم بموضع المسيح ثم ثنى بموطن الكليم ثم ختم بمأوى البيت، مهبط يذكرنا بالخليل إبراهيم أبي الأنبياء التي لم تكن دعواته إلا أن تكون مكة بلدا آمنا (انظر البقرة 125-126، آل عمران 97 وإبراهيم 35).

أما باقي السور فهي تذكرنا بقصة سيدنا آدم و خلق الانسان في أحسن تقويم في أي صورة ما شاء ركب. فالإنسان خلق خليفة و عليها ستكون رسالته حتى يأتيه الموت فالتقويم هو حسن الصورة والمعنى والإدراك في كل الأمور المادية و المعنوية وهذا هو التكريم الحقيقي الذي رأيناه في قصة آدم بين حنايا سورة البقرة. رسالة سيحملها المؤمنون الذين يغلبون شهوات الشيطان و يكونون

و إذا كانت بجانب هذه الشجرة بداية دعوة موسى، فتحت ظلال شجرة مثلها أعلن إنتصار دعوة محمد و بشره بالفتح العظيم. «لَقَدْ رَضِيَ اللَّهُ عَنِ الْمُؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشَّجَرَةِ فَعَلِمَ مَا فِي قُلُوبِهِمْ فَأَنْزَلَ السَّكِينَةَ عَلَيْهِمْ وَأَثَابَهُمْ فَتْحًا قَرِيبًا(18) وَمَغَانِمَ كَثِيرَةً يَأْخُذُونَهَا وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا(19) وَعَدَّكُمْ اللَّهُ مَغَانِمَ كَثِيرَةً تَأْخُذُونَهَا فَعَجَلَ لَكُمْ هَذِهِ وَكَفَّ أَيْدِيَ النَّاسِ عَنْكُمْ وَلِتَكُونَ آيَةً لِلْمُؤْمِنِينَ وَيَهْدِيَكُمْ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا(20)». ففي سورة الفتح، نقرأ آيات المبايعة: فبالمدينة بايع أكثر من أربعمئة رجل الرسول محمد على نصرانه، فأنزل عليهم السكينة و بشرهم بفتح مبين و بمغانم كثيرة.

و جنة رضوان في الآخرة، إذ لا يدخل النار من بايع تحت الشجرة. في هذا الموضع نزل روح القدس و حضر المبايعة و في هذا المكان بني مسجد يخلد هذا النصر العظيم.

إنها الشجرة رمز الرسائل النبوية ،فإن كانت حاضرة في قصة أبينا آدم و صراع الانسان و إبليس فقد جاءت لترمز للنصر الذي أحاط بالرسالات: انتصار دعوة يونس عليه السلام، ميلاد سيدنا عيسى و الرسالة المسيحية، بداية دعوة موسى و توراته وأخيرا الفتح المبين و انتصار الرسالة المحمدية.

يقطينة الغداء الكامل ، الزيتون شجرة

تخرج من طور سيناء هي شراب لذيذ ،غذاء شهى و دهن علاجي ،النخلة و رطبها العسلي و السمرة و ظلالها الباردة شجرات كان لها حظ وافر في تتابع احداث القص النبوي ، لقد كانت كمثّل شخصيات

تحرك الزمان والمكان في حبكة رائعة تبرز الإعجاز القرآني و قصصه العظيم. و لعل من قيمة الشجرة أن خصص الله سورة سماها سورة التين وفيها ذكر التين مرة واحدة كما ذكرت كلمة رمضان مرة

فالمخاض جاء مريم بقرب النخلة، و هذه النخلة كانت غذاء للأُم بتمرها الشهوي. إن ذكر الشجرة ، يقطينة أو نخلة، لفيه عبرة في خلق الرحمان. فالشجرة لهي الكائن الوحيد الذي لا يحتاج للإنسان، فهي تستطيع أن تحيي بمفردها دون أن يتدخل الإنسان، فالماء ماء الله و الأرض أرض الله: فالله من يرسل جذورها في الأعماق و من يسقيها الودق الزلال. ولكن الشجرة دوما في عون الإنسان الذي لا يسعى إلا لخرابها و هذا ما نراه اليوم من فضائع ارتكبتها الإنسان باسم العلم فكانت ضحيتها غابات شاسعة وحدائق ذات بهجة. اليقطين شجر جميل مغذ ساند يونس، شجر هدية لهذا العبد الأواب الذي صبر في محنته في جوف الحوت. النخلة شجر عظيم، غذاء رطب، هو هدية لامرأة امتحنها الله فكانت أهلا للاختبار و أهدت العالمين نبيا عظيما عيسى عليه السلام.

شجرة أخرى قيل أنها الزيتون كانت حاضرة في قصة سيدنا موسى، أكثر القصص ذكرا في القرآن ولقد جاء ذكرها في سورة القصص، حيث ذكرت فيها قصة سيدنا موسى من ولادته تم مروره بمدينة حيث النبي شعيب لتبدأ مرحلة دعوته الحقيقية لشريعة الله و صراعه ضد فرعون، الشجرة التي كان فيها نداء الله لموسى. «فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ (29) فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِي الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ (30)». المكان المعجزة الذي كلم فيه موسى ربه و تلقى أمره بالدعوة ضد طغيان فرعون. سمرة خضراء قيل أنها العوسج بأرض مباركة دقت بداية رسالة موسى.

أن التكليف و الاختيار منوطان بالمرأة و الرجل على حد سواء، فليس حواء من دفعت آدم للأكل من الشجرة كما زعم البعض، فجعلوا وبيل الخطيئة و شقاء البشرية على عاتقها، إنما هو الإنسان الهلوع من وقع في فخ الشيطان الذي يريد أن ينزع عن الإنسان لباس التقوى.

بعد قصة آدم، ذكرت الشجرة في قصص أخرى. ففي سورة الصافات يحدثنا الله عن قصة نبيه يونس الذي التقمه الحوت و لولا صبره وتسبيحه لما نجا. «وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ (139) إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلِّ الْمَشْحُونِ (140) فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ (141) فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ (142) فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ (143) لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ (144) فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ (145) وَأَنْبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِّنْ يَّقُطِينَ (146) وَارْسَلْنَاهُ إِلَى مِئَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ (147) فَآمَنُوا فَمَتَّعْنَاهُمْ إِلَى حِينٍ (148)». وحط به قدره في أرض كان فيها القرع، شجر اليقطين المعين على الدعوة. وقد عرف هذا الشجر بسرعة نباته وتظليل ورقه ونعومته وخاصة ما يهديه من غذاء للإنسان. شجر لا تقربه الذباب، أعان يونس في دعوته وقد أرسل إلى أكثر من مائة ألف رجل.

إن هذا الدور الذي يتمثل في موازنة الإنسان يظهر جليا في قصة المسيح عليه السلام. ففي سورة مريم، نجد العذراء قد أعينت بشجرة عظيمة: النخلة... «فَحَمَلَتْهُ فَاتَّبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا (22) فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَّنْسِيًّا (23) فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا (24) وَهْزِي إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا (25) فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا (26)».

أبلغ الله الملائكة بأنه سيجعل الإنسان خليفته في الأرض، سجدوا لآدم بعدما علمهم هذا الأخير الأسماء كلها. لقد ذكرت هذه الأوليات في سورة البقرة، أول سورة بعد فاتحة القرآن و أطولها، لأن هذه القصة هي أول حدث تعرض له الإنسان و لأن الصراع سيكون طويلا مريرا بينه و بين عدوه اللدود إبليس. أما في سورة الأعراف، فقد بدأت القصة بمرحلة الخلق و التصوير و كأنها إستكمال لما جاء في سورة البقرة. في حين كانت البداية في سورة طه بالخاتمة حين إتبع آدم خطوات الشيطان و لم تكن له الإرادة القوية للتغلب على الغواية. في سورة البقرة، كان التركيز على التكريم و ما يتبع ذلك من حق تصرف الخليفة و التدبير فيما أستخلف عليه، و كذا القدرة على الإختيار المبني على العلم و العزم و تحمل المسؤولية. في حين كان هذا التكريم ثانويا في سورة الأعراف إذ كانت نهاية الآية الأولى عتاب لبني آدم على جحودهم لنعم الخالق، كما كان اللوم أشد في سورة طه لسقوط الكن الثاني لهذا التكريم و هو العزم. بالإضافة إلى جملة «حيث شئتما» الموجودة في سورة البقرة و الأعراف، و التي تبرز حرية آدم في نعيم الجنة، نجد مفردة «رغدا» في سورة البقرة، و ما تحمله من معاني الحلاوة و اللذة، رمزا لهذا التكريم. في سورة طه، أستعملت أداة النفي «لا» للتركيز على نعيم الجنة: ففيها لا جوع و لا عراء و لا عطش و لا ضحى. فلآدم كل ما شاء عدا شجرة. هذا الإستثناء كان صريحا في البقرة والأعراف، أما في طه فنفهمه من السياق. إن مسألة «معصية آدم» لأمر ربه تحتاج إلى تأمل عميق. ففي سورة طه، كان النهي عن الدنو من الشجرة «مجازيا» أشبه بأمر تخيير لا بأمر تكليف كما فهمه بعض المفسرين. فلم يذكر في الآية عقوبة صريحة بل

أشير إلى النتيجة و هي الشقاء، شقاء آدم بعد إخراجهم من الجنة و فقدانه النعيم. إلا أن بعض المفسرين، رأى أن الشقاء هنا هو العقوبة، وهو النار واستدلوا بما جاء في آخر آيات طه: فالضلالة و العمى تميزان العصي، وما جزاؤه في النهاية إلا الجحيم، في حين أن الشقاء الأول هو شقاء جسدي، فيه حث على العمل فلا نعيم بدون كد و لا جنة بدون إحتمال و عزم. فحضارة الإنسان مبنية على القدرة و الإختيار، التكليف و المسؤولية، الحساب و الجزاء. فالإنسان كمثل الشجرة يجب أن يقاوم الأعاصير كي يعيش في سعادة. ومهما يكن فأكل آدم من الشجرة المحظورة لم يكن تعديا أو تحديا لأمر الرب بل هو تصوير بليغ للطبيعة الإنسانية. فالإنسان ينسى، و كل ممنوع لديه مرغوب، و الشيطان وسواس و كل ممنوع لديه باب إغواء. فالشجرة ليست رمزا فحسب لهذا الممنوع بل هي حقيقة إحتوت ثمارها على ثلاثة أمور أعز ما يعيشه الإنسان حسب زعم إبليس: الخلود، الغنى و الشبه بالملائكة. و إن كانت الشجرة زلة في سورة البقرة، و الزلة تكون من مكان إلى مكان في نفس المستوى مراعاة لطابع التكريم في هذه السورة، فقد كانت تدلية في سورة الأعراف، و التدلية لا تكون إلا للأسفل و هذا واضح فقد أنزل آدم الأرض. و بعد الأكل من الشجرة، نبصر مشهدا بديعا يصور أنبل شعور إنساني و هو الحياء: حياء لأنه عصي ربه، لأنه لا يمتلك عزما و لأنه تعرى أمام عدوه. فالشجرة لم تكن إلا إعدادا للإنسان للرسالة في الأرض. فالشجرة هي الشخصية التي ترمز إلى الدنيا و بهرجها، إلى الإبتلاء إلى الخمر المحرم في الدنيا و المباح في الجنة. لا نجد في الآيات تعيينا لهذه الشجرة باسم أو بصفة لأنها بكل بساطة كل شهوة منعت. و نختتم هذه القصة بأمر هام وهو

الرَّحِيمِ(37) قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ تَبَعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ(38)» البقرة

«وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ(11) قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ(12) قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ(13) قَالَ أَنْظِرْنِي إِلَى يَوْمٍ يَبْعَثُونَ(14) قَالَ إِنَّكَ مِنَ الْمُنْظَرِينَ(15) قَالَ فِيمَا أُغْوِيْنِي لِأَفْعِدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ(16) ثُمَّ لَا يَتَّبِعُهُمْ مِّن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَنْ شَمَائِلِهِمْ وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ(17) قَالَ اخْرُجْ مِنْهَا مَذْذُومًا مَّدْحُورًا لَّمَنْ تَبِعَكَ مِنْهُمْ لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنْكُمْ أَجْمَعِينَ(18) وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ(19) فَوَسَّوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَينِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ(20) وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ(21) فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكَ الشَّجَرَةِ وَأَقُلَّ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ(22) قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ(23) قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ(24) قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ(25) يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُؤَارِي سَوْءَاتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ لَعَلَّهُمْ يَذْكُرُونَ(26) يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ

يَنْزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْءَاتِهِمَا إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ(27)» الأعراف

«وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَى آدَمَ مِنْ قَبْلِ فَنَسَى وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عِزْمًا(115) وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى(116) فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى(117) إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى(118) وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَصْحَى(119) فَوَسَّوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى(120) فَآكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى(121) ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى(122) قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى(123) وَمَنْ أَعْرَضَ عَن ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنْكًا وَنَحْشُرُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَعْمَى(124) قَالَ رَبِّ لِمَ حَشَرْتَنِي أَعْمَى وَقَدْ كُنْتُ بَصِيرًا(125) قَالَ كَذَلِكَ أَتَتْكَ آيَاتُنَا فَنَسِيتَهَا وَكَذَلِكَ الْيَوْمُ تُنْسَى(126)» طه

وقبل التفصيل فيها، سنذكر ما جاء باختصار ما جاء في السور الأربع الباقية. في سورة الكهف، نقرأ آية واحدة حول أمر السجود و إمتناع إبليس، آية واحدة جاءت في منتصف السورة تتوسط قصص أصحاب الكهف و صاحبي الجنتين و قصص موسى و الخضر و ذي القرنين. إنها الآية واسطة العقد والتي تبين أقدمية الصراع بين الإنسان و الشيطان. في باقي السور، نجد السورة مفصلة: 21 آية في الحجر، 17 في ص و 5 آيات في الإسراء. في هذه الآيات، تفصيل لسبب إمتناع إبليس عن السجود و قراره بغواية ذرية آدم إلا العباد المخلصين، ثم النهاية من جنس العمل.

في سورة البقرة، تبدأ القصة من أقدم حدث، حين

التي ظهرت في القصة. وقبل تحليل بعض هذه الآيات لا بد أن نقول أن كل هذه الآراء في معرفة ماهية الشجرة الشخصية وكثيرا غيرها لا تصور إلا جوانب في الطبيعة الإنسانية، و لن نجد نظرة متكاملة للإنسان إلا في القرآن لأنه بوجه عام وضح أصل الإنسان و نشأته وطبيعته وحقيقته ومكانه في هذا الكون و مصيره فيما بعد.

لقد ذكرت قصة آدم في سبع سور، واحدة مدنية و هي البقرة، و ست سور مكية الأعراف ثالث سور القرآن المكية بعد الأنعام

و الفاتحة وأول سورة إحتوت على سجدة، رمز لأول قصة فيها سجد الملائكة لآدم. ثم ذكرت في الحجر، الإسراء، الكهف، طه و أخيرا ص. وفي هذه السور السبعة، جاء ذكر الشجرة في ثلاث سور: البقرة، الأعراف و طه.

«وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ (30) وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (31) قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (32) قَالَ يَا آدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ (33) وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (34) وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36) فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ النَّوَّابُ

الشجرة إنها النعمة الجليلة و الرزق العميم ولكنها أيضا المثل البديع و الشخصية القصصية الرائعة . مما أبدعه تشبيها حالت العصيان و قد صاروا أعجاز نخل منقعر و خاوية (القمر 20 ، الحاقة 7) . وما أجمل ذكرها في سورة الكهف حين تحدث الله عن قصة صاحبي الجنتين (32 – 42) لتتعلم أن النعم بائدة و أن الشكر و الصبر يضاعفان الأرزاق. في هذا المقال سنحاول أن نتعمق في تحليل الشجرة كشخصية هامة في القصص النبوي، ثم كمثال في القرآن.

ما سر ذكر الشجرة في قصة أبينا آدم؟ ما قيمة شخصية «الشجرة» في توالي أحداث الأنبياء و الرسل؟ سنتصفح الآيات التي ذكرت فيها الشجرة مثلا و تشبيها محاولين تحليل الجانب الجمالي والبلاغي للبيان و كذا العبرة المتوخاة من هذا المثل.

إن القصص القرآني لفيه أكثر من موطن عبرة وأكثر من جانب استشهاد، فلا غرو أن يعج الكتاب بذكر القصص خاصة ما يتعلق بالأنبياء و الرسل للاتعاط بهم. إننا نرى القصة في القرآن كأنها تتكرر في أكثر من موضع، و الحقيقة أنها لا تتكرر ولكن يعرض في كل موطن جانب منها بحسب ما يقتضيه السياق وبحسب ما يراد من موطن العبرة. نظم الكلام تتغير لكن المعنى يبقى واحدا. لقد ذكرت الشجرة شخصية رئيسية أو مساعدة في قصص الأنبياء و الرسل: جاء ذكرها في قصة آدم، موسى، عيسى، يونس و محمد عليهم السلام، ولعل ذكرها في قصة أبينا آدم لتبعث عن التساؤل حول أهمية الشجرة كشخصية في تعاقب الأحداث

لقد رويت قصة آدم في مواضع متفرقة في القرآن الكريم، ذكرت سبع مرات في سبع سور. وقد تساءل المفسرون والشارحون لقصة آدم عن معنى الشجرة

الشجرة: الشخصية القصصية و المثل في القرآن

سليم قسطنطي

جامعة السربون باريس 4

ولن نستطيع في هذا المقال أن نحصر كل ما جاء في ذكر الشجرة وثمارها لكن إذا ما أردنا عملية إحصاء وجدنا أن مفردة «ثمار» أو «ثمرات» قد ذكرت في القرآن 18 مرة، ومفردة «فاكهة» أو «فواكه» 13 مرة. ومن هذه الثمرات حظي النخل بحصة الأسد بعشرين مرة ثم العنب بتسع مرات فالزيتون بخمس فالرمان بثلاث وأخيرا التين بمرة واحدة (أنظر سورة الأنعام 99 و141، الرعد 4، النحل 16، الإسراء 91، المؤمنون 19، فاطر 27، عبس 31، التين 1). وليست الشجرة طعاما فحسب فهي أيضا جمال أخضر يزين الأرض (الحج 63) وهي نار تقي الزمهرير (يس 80) وهي الشراب اللذيذ (النحل 67) وهي المأوى والأثاث (الواقعة 72). إنها لثراء الإنسان في الأرض وهدية فلاحه في السماء، لهذا نجد أنه كلما ذكر الله الشجرة و فوائدها أنهى الآية بكلمات تدعو الأنام للتفكر و الاعتبار في هذا المخلوق المفيد. فالشجرة هدية نقوم يتفكرون (النحل 10 و 69، البقرة 266، الرعد 3)، وهي آية للمؤمنين (الأنعام 99، فصلت 47) وهي رزق للساكرين الصابرين (البقرة 155، إبراهيم 37، يس 35)، وهي هبة للذاكرين الذين لا يسرفون (الأنعام 141، الأعراف 57).

قد نحصر أساليب الخطاب القرآني في خمسة: فقد يكون الأسلوب ترغيبا في الجنة ونعيمها، أو ترهيبا في النار و سعيها، وقد يكون الأسلوب خطابا للعقل للتأمل في خلق الرحمان أو قصصا للاعتبار أو أمثالا لتقريب الفهم. وفي هذه الأساليب الخمسة عنيت الشجرة بحظ وافر. فحين يذكر الله الجنة يجعل الشجرة عروسها، وثمارها أشهى ما يطعمه الفائزون بالفردوس. فزيادة عن المغفرة و الأنوار فهم في شغل فاكهون تقيهم من الحر الظلال، وأهم ما يشتهون من عنب وثمر ورماني. (أنظر سورة البقرة 266، سورة محمد 15، سورة المؤمنون 15، سورة يس 57، سورة الصافات 42، سورة الطور 22، سورة الرحمن 11، 52، 68).

وحين نتصفح الآيات التي ذكرت الجحيم و أهوالها نرى شجرة الزقوم أبشعها. فالزقوم هي الشجرة الملعونة كما سميت في سورة الإسراء (آية 60). ذكرها الله ثلاث مرات في القرآن و أبدع في وصفها المهور لتكون عبرة لكل من تسول له نفسه عصيان الله. فجذورها في أصل الجحيم وثمارها رؤوس الشياطين. (أنظر سورة الصفات 62-64، سورة الدخان 43). وحين يذكر الله مخلوقاته ونعمه التي لا تعد و لا تحصى، نجد الشجرة تزين الآيات،

يتعجب ممن في سنه ويغرس، فقال أبو الدرداء: et la Bible, Documents de la FAO
أيها الغافل، غرس الآباء فأكلنا، فوجب علينا أن
نغرس حتى يأكل الأبناء.

- خلاصة

انطلاقاً من كل هذه النصوص القرآنية والنبوية يتبين أن الإسلام أعطى للشجرة مكانة عظيمة، فهي عنصر من عناصر الحياة على هذه الأرض التي استخلف الله عليها الإنسان لما تقدمه من وظائف حيوية، اجتماعية، اقتصادية وجمالية على مر العصور والأزمنة.

فالمتمثل لهذه النصوص الربانية يجد أن قصة بداية الحياة على الأرض كانت مع الشجرة التي امتحن الله فيها سيدنا آدم وأن نهاية الحياة كانت كذلك مع الشجرة التي أمر فيها الرسول (ص) من كانت بيده أن يغرسها إن استطاع قبل أن تقوم الساعة. بل وحاضرة حتى في الدار الآخرة (في وصف الجنة والنار)، حتى تبقى هذه العلاقة دائماً حاضرة في ذهن الإنسان ومستمرة معه في الدنيا والآخرة. وبينت هذه النصوص أيضاً حرص الإسلام الشديد على نشر ثقافة الغرس و دعوته إلى الحفاظ على الأشجار والعناية بها وعدم قطعها وجعل ذلك من باب الأجر والثواب عند الله.

- المراجع

- القرآن الكريم.

- يوسف القرضاوي. رعاية البيئة في شريعة الإسلام. دار الشروق. القاهرة. 2001.

- عبد الرزاق مقرئ. مشكلات التنمية والبيئة والعلاقات الدولية. دار الخلدونية. الجزائر. 432 ص. 2008.

- عصام تليمة. الإسلام والبيئة . مركز النور للدراسات (الموقع الإلكتروني). 2008 .

- الدكتور نظمي خليل أبو العطا موسى. الإعجاز في النبات. موسوعة الإعجاز العلمي في القرآن والسنة (www.55a.net)

- وظائف الأشجار بين العلم والقرآن. منتدى الكلمة الطيبة

- موسوعة الحديث النبوي الشريف. الإصدار الثاني. موقع روح الإسلام (www.islamspirit.com)

- Lytton John Musselman, Les arbres dans le Coran -

شرق السودان اسمها العلمي هو: (Euphorbia abyssinica).

4- الإسلام يوصي بالشجرة

يتجه الإسلام عموماً إلى البيئة التي تعد الأشجار إحدى مكوناتها اتجاهين اثنين، الاتجاه الأول: الحفاظ عليها، وعدم إفسادها، وتخريبها، وفي ذلك يقول الله تعالى: (ولا تفسدوا في الأرض بعد إصلاحها) فهو ينهى هنا عن أي لون من ألوان الإفساد في الأرض، ومنها بلا شك الإفساد البيئي، فقد أعطى الله الإنسان البيئة صالحة لخدمته، مسخرة لأغراضه الصالحة، ولذا كان عليه أن يحافظ على صلاحها، ويجعلها صالحة كما تسلمها، وألا يكون معول هدم فيها، وإلا صار مفسداً في الأرض، ويبين القرآن موقف الله عز وجل من المفسدين: (إن الله لا يحب المفسدين). وأعطى التشريع الإسلامي توجيهاته للحفاظ على الشجرة حتى عند الحرب، ومعلوم أن الحروب لا يراعى فيها القانون، فهي حالة استثنائية من القانون، وكثيراً ما يتجاوز الناس الخلق والقانون في حالة الحرب، إلا أن الإسلام يرسى دعائم الخلق حتى عند الحرب، وبخاصة مع الشجرة، فحرم الإسلام قطع الشجر، أو فعل ما يفسد على الناس بينهم، لأن الهدف من الحرب ليس إبادة الرعية، ولكن دفع أذى الراعي الظالم وفي ذلك وردت الآثار في وصية أبي بكر الصديق خليفة المسلمين، للجيش المسلم عند الخروج للحرب: «أغزوا باسم الله، لا تقتلوا وليداً ولا امرأة، ولا شيخاً مسناً، ولا تهدموا بيتاً، ولا تقطعوا شجرة».

والاتجاه الآخر الذي يتجه الإسلام فيه نحو البيئة هو: إعمارها، وإضافة الجديد لها، والعمل على تجديدها، ورعايتها بتنميتها، وزيادة مواردها. يقول الله تعالى عن أحد أدوار المسلم في الحياة، والغاية من خلقه في الأرض، (هو أنشأكم من

الأرض واستعمركم فيها) واستعمركم: أي طلب إليكم عمارتها، فعمارة الأرض في الإسلام فريضة يجب على المسلم أن يقوم بها.

وهذه الرعاية تتحقق بعدة أمور، سواء بغرس الشجر، وإكثار المساحات الخضراء في الحياة، فالتشريع الإسلامي يعطي حق ملكية الأرض لمن يعمرها ويغرسها، ويخضرها، يقول صلى الله عليه وسلم: «من أحيا أرضاً مواتاً فهي له» أي له حق ملكيتها إن حولها من أرض صحراء صفراء، إلى أرض حية خضراء. بل وسع الإسلام دائرة الأجر، فقال صلى الله عليه وسلم: «ما من مسلم يغرس غرساً فيأكل منه إنسان، أو حيوان، أو طائر، إلا كان له به أجر».

ومن ذلك قوله صلى الله عليه وسلم: «إذا قامت الساعة وفي يد أحدكم فسيلة، فإن استطاع ألا تقوم حتى يغرسها فليغرسها وله بذلك أجر» إلى هذه الدرجة حث الإسلام ورسول الإسلام صلى الله عليه وسلم على تشجير الكون، إلى آخر رمق في حياة الإنسان، بل إلى آخر لحظة في حياة البشرية كلها، حتى لو قامت القيامة وكانت هناك فسيلة معدة للغرس، وهناك مدة من الزمن تسمح للمسك بها بغرسها، فلا يلق بها، بل يغرسها، ويعتبر عمله من أعمال الآخرة التي يتقرب بها إلى الله عز وجل.

وقد وردت أحاديث كثيرة تدعو إلى الأدب مع الشجرة فقد روي أنه أوتي بسلام إلى النبي (ص) كان يرمي نخلاً فقال له يا غلام لم ترمي النخل؟ فقال الغلام: أكل، قال: فلا ترم النخل وكل ما يسقط في أسافلها ثم مسح رأس الغلام وقال اللهم أشبع بطنه. وكانت ثقافة الغرس سائدة عند المسلمين، فقد مر أحد الناس على أبي الدرداء الصحابي الجليل، وهو يغرس نخلة، وكان قد شاخ وكبر سنه، فقال له الرجل: يا أبا الدرداء: أتؤمل أن تأكل منها؟!!

ذلكم لآيات لقوم يؤمنون) [الأنعام : 99].

وفي آية أخرى قوله تعالى : (والأرض مددناها وألقينا فيها رواسي وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج * تبصرة وذكرى لكل عبد منيب * ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد * والنخل باسقات لها طلع نضيد) [ق : 7-10]. قال المفسرون: باسقات جمعت بين الطول والجمال، والطلع: تطلع بالرائحة.

- الوظائف الاقتصادية

يقول الله تعالى : (الذي جعل لكم من الشجر الأخضر نارا فإذا أنتم منه توقدون) [يس : 80]. وقوله تعالى (أفرايتم النار التي تورون * أنتم أنشأتم شجرتها أم نحن المنشئون * نحن جعلناها تذكرة ومتاعا للمقوين) [الواقعة : 71-73].

تقوم الأشجار كما نعلم بامتصاص الطاقة الشمسية وتحويلها إلى طاقة كيميائية أثناء عملية التركيب الضوئي (Photosynthèse) فتمتص ثاني أكسيد الكربون وتنتج مواد غذائية وعضوية غنية بالطاقة مثل الهيدروكربونات، الزيت، الخشب، المطاط... الخ. هذه المواد تتحول على مستوى الأشجار الميتة إلى فحم، زيت البترول، غاز طبيعي أو إلى مواد طاقوية. وهو ما بينه القرآن الكريم في هذه الآيات قبل أن يكتشف العلم الحديث مصادر الطاقة التي تستعملها الآن الدول لتطوير اقتصادها وزيادة مداخيلها المالية.

- وظيفة الكتابة و التاريخ

وصف القرآن الشجرة بالأقلام في قوله عز وجل في كتابه المبين : (ولو أنما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله إن الله عزيز حكيم) [القمان: 27]. ففي هذه الآية الكريمة وصف الله عز وجل الشجرة

بالقلم ومدادها الماء، فالشجرة وصفت وصفا دقيقا بالقلم والقلم هو الذي يكتب ويورخ، وهذه إشارات واضحة لدور الشجرة في التأريخ العلمي لطريقة تطور الحياة الكونية على الأرض. وقد ذكر القلم في القرآن الكريم عدة مرات حيث تحمل سورة اسم (سورة القلم) وقد أقسم الله فيها بالقلم في بداية سورة القلم : (ن والقلم وما يسطرون) [القلم : 1]. وكانت أول الآيات التي نزلت من الوحي على سيدنا محمد (ص) في قوله تعالى : (اقرأ باسم ربك الذي خلق * خلق الإنسان من علق * اقرأ وربك الأكرم * الذي علم بالقلم * علم الإنسان ما لم يعلم) [العلق: 1-5].

3- الشجرة في وصف الجنة والنار

وجاء ذكر الشجرة في القرآن أيضا لتصف الجنة التي وعد الله عباده المتقين منها قوله تعالى: (وأصحاب اليمين ما أصحاب اليمين * في سدر مخضود وطلح منضود * وظل ممدود وماء مسكوب * وفاكهة كثيرة لا مقطوعة ولا ممنوعة) [الواقعة : 27-34]. وكذلك في قوله تعالى : (إن للمتقين مفازا * حدائق وأعنابا * وكواعب أترابا) [النازعات: 31-33]. وقد ورد ذكرها في أحاديث كثيرة مثل الحديث الذي رواه أبو هريرة: «إن في الجنة لشجرة يسير الراكب في ظلها مائة سنة».

أما في وصف حال أهل النار فقد ذكر القرآن شجرة الزقوم في قوله تعالى: (إن شجرة الزقوم * طعام الأثيم * كالمهل تغلي في البطون * كغلي الحميم * خذوه فاعتلوه إلى سواء الجحيم) [الدخان: 43-47]. وأما الزقوم فقال أبو حنيفة في كتاب النبات الزقوم شجرة غبراء تنبت في السهل صغيرة الورق لا شوك لها زفرة مرة ولها نور أبيض ضعيف تجرسه النحل ورؤوسها قباح جدا. ويعتقد البعض أن هذه الشجرة التي يطلق عليها اسم شجرة الزقوم في

[إبراهيم: 24].

والتعبير القرآني: (حدائق غلبا) أي حدائق عظاما، غليظة الأشجار ملتفة الأغصان، لتشمل بعض أنواع النباتات، خاصة نباتات الظل، والزينة، والأخشاب، كما تشمل الكثير من نباتات الثمار المختلفة. وفي قوله تعالى: (وأنزلنا من السماء ماء بقدر فأسكناه في الأرض وإنا على ذهاب به لقادرون * فأنشأنا لكم به جنات من نخيل وأعقاب لكم فيها فواكه كثيرة ومنها تأكلون * وشجرة تخرج من طور سيناء تنبت بالدهن وصبغ للآكلين) [المؤمنون: 18-20]. والشجرة المقصودة في هذه الآية هي شجرة الزيتون المباركة التي أثبت العلم فائدتها العلاجية والوقائية لمختلف الأمراض وزيادة المناعة في الجسم. وفي ذلك قوله أيضا سبحانه وتعالى: (اللَّهُ نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاج كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم) [النور: 35]. وعن أبي أسيد قال النبي صلى الله عليه وسلم «كلوا الزيت وأدهنوا به فانه من شجرة مباركة».

– الوظائف الجمالية

قال تعالى: (أمن خلق السموات والأرض وأنزل لكم من السماء ماء فأنبتنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا شجرها إله مع الله بل هم قوم يعدلون) [النمل: 60]. ومعنى حدائق ذات بهجة: ذات حسن وجمال، تبهج النفس والخطر وتسرع العين والقلب. وقال أيضا في محكم تنزيله: (وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كل شيء فأخرجنا منه خضرا نخرج منه حبا متراكبا ومن النخل من طلعها قنوان دانية وجنات من أعقاب والزيتون والرمان مشتبها وغير متشابه أنظروا إلى ثمره وينعه إن في

اختار الله هذا المثل للكلمة الطبية بالشجرة الطبية من بين مخلوقاته لأن الشجرة هي سيدة المملكة النباتية بلا منازع من الناحية العلمية والبيئية، فهي معمرة وتستطيع التغلب على التقلبات الجوية السنوية بما وهبها الله سبحانه وتعالى من خصائص ظاهرية وتشريحية ووظائفية وهي تقوم مع ذلك بأهم عملية حيوية على الأرض مثلها مثل باقي النباتات، وهي عملية البناء الضوئي فتستغل الطاقة الشمسية وتثبت ثاني أكسيد الكربون في وجود الماء لتنتج المواد الأساسية لحياة الكائنات الحية. وذكرت الشجرة في القرآن كماوى لبعض الحشرات كالنحل في قوله تعالى: (ومن ثمرات النخيل والأعناب تتخذون منه سكرا ورزقا حسنا إن في ذلك لآية لقوم يعقلون * وأوحى ربك إلى النحل أن اتخذ من الجبال بيوتا ومن الشجر ومما يعرشون * ثم كلي من كل الثمرات فاسلكي سبل ربك ذللا يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس إن في ذلك لآية لقوم يتفكرون) [النحل: 67-69].

وهنا إشارة واضحة لتلك العلاقة الموجودة بين الشجرة والكائنات الحية من بينها حشرة النحل في تكوين النظام البيئي حيث تؤدي هنا الشجرة دورين حيويين أساسيين وهما دور الملجأ أو المسكن، ومصدر الغذاء للنحل.

– الوظائف الغذائية والطبية

قال تعالى: (فلينظر الإنسان إلى طعامه * أنا صببنا الماء صبا * ثم شققنا الأرض شقا * فأنبتنا فيها حبا وعنبا وقضبا * وزيتونا ونخلا * وحدائق غلبا * وفاكهة وأبا * متاعا لكم ولأنعامكم) [عبس: 24-32]. حيث جعل الله في هذه النباتات عنصر المتاع أي المنفعة للناس ولأنعامهم التي هي في خدمتهم.

إلى جدع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا * فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا * وهزي إليك بجدع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا) [مريم: 23-25].

جاء ذكر الشجرة في هذا الحدث الهام أيضا - ولادة عيسى ابن مريم - فلقد جاء المخاض سيدتنا مريم العذراء تحت جدع النخلة وكانت ميلاد صفحة جديدة من النور والهداية لليهود والنصارى.

- الشجرة التي كلم الله عندها موسى عليه السلام وبعثه نبيا

يقول رب العزة في كتابه المبين: (فلما أتاه نودي من شاطئ الواد الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إني أنا الله رب العالمين) [القصص: 30]. فقد جاء ذكر الشجرة أيضاً في هذا الحدث الغاية في الأهمية، حيث تلقى موسى عليه السلام كلمات ربه لحمل رسالة النور والهداية لبني إسرائيل وإنقاذهم من ظلم الطاغية فرعون وملكه.

- الشجرة شاهدة على بيعة الرضوان
يقول رب العزة في كتابه المبين: (لقد رضي الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة فعلم ما في قلوبهم فأنزل السكينة عليهم وأثابهم فتحا قريبا) [الفتح: 18].

جاء في تفسير هذه الآية: حادثة بيعة الرضوان عند صلح الحديبية وما أجرى الله عز وجل على أيدي المسلمين من الصلح بينهم وبين أعدائهم وما حصل بذلك من الخير العام والمستمر. وقد سمي هذا اليوم في أحاديث كثيرة بيوم الشجرة.

2- وظائف الشجرة في الإسلام

- الوظائف الحيوية

قال تعالى: (ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء)

الاقتراب منها. يقول رب العزة في كتابه المبين: (ويا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة فكلا من حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين * فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما ووري عنهما من سوأتها وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين * وقاسمهما أني لكما لمن الناصحين * فذلاهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوأتها وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وناداهما ربهما ألم أنهما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكما عدو مبين * قالوا ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين * قال اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين) [الأعراف: 19-24].

- قصة نوح وصنع الفلك من خشب الشجر

يقول تعالى: (وأوحى إلى نوح أنه لن يؤمن من قومك إلا من قد آمن فلا تبتئس بما كانوا يفعلون * واصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون) [هود: 36-37]. وهذه القصة معروفة في الكتب السماوية، حيث أمر الله سبحانه وتعالى سيدنا نوح أن يصنع الفلك ويأخذ معه بعض المؤمنين وزوجين من أصناف الحيوانات والطيور لتتكاثر فيما بعد، وأهلك قومه الذين طغوا في الأرض وأفسدوا فيها بالطوفان. وإن كانت هذه الآيات لم تذكر كلمة الشجرة مباشرة وإنما ذكرت كلمة الفلك، والفلك يعتمد في صناعته على خشب الشجر.

- ولادة عيسى ابن مريم عليه السلام تحت الشجرة

يقول رب العزة في كتابه المبين: (فأجاءها المخاض

الشجرة في الإسلام

خالد فوضيل

جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر

- مقدمة :

الأشجار نعمة من الله وآية من آياته في الأفاق، ولقد ساق الله رزق السماء الماء ليجعل منه هذه الأشجار غابات وراقة الظلال في الأرض. قال تعالى: (هو الذي أنزل من السماء ماء لكم منه شراب ومنه شجر فيه تسيمون) [النحل: 10].

ولهذا فقد أعطى الإسلام مكانة خاصة للشجرة نظرا لأهميتها في حياة البشر والكانات الحية. فالمتأمل في الإسلام وتشريعاته وبخاصة الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة يجدها قد زخرت بنصوص عديدة تبرز هذه المكانة العظيمة وأهميتها في الحياة وتدعو أيضا إلى الاهتمام بها والحفاظ عليها وعدم إفسادها أو تخريبها أو قطعها.

فقد ورد اسم الشجرة في القرآن الكريم أكثر من عشرين مرة، وقد ذكرت فيه عدة أصناف منها التين (Figuier)، الزيتون (Olivier)، الرمان (Grenadier)، النخيل (Palmier dattier)، الأثل (Tamaris)، السدر (Zizyphus)، الطلح (Bananier)....

وقد شرف الله هذا الكائن الحي لتحمل سورة من سور القرآن الكريم اسم شجرة وهي سورة التين،

فقد أقسم الله في هذه السورة بالتين والزيتون، والقسم في القرآن لا يكون إلا على أشياء عندها قيمة عظيمة ومكانة خاصة عند الله عز وجل. وقد تحدى الله في القرآن أن يأتي مخلوق بشجرة من العدم ليبين أهمية هذه النعمة وبالتالي ضرورة صيانتها وحفظها وتنميتها وعدم إحراقها. قال تعالى: (أنتم أنشأتم شجرتها أم نحن المنشئون) [الواقعة: 72].

وعلى نفس المنوال، جاءت الأحاديث النبوية لتعزز هذه المكانة وهو ما لمسنه في نشر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم لثقافة الغرس في أوساط الناس وتوجيهاته الربانية التي كان يصدرها إلى قواد المسلمين في الحروب المختلفة تنهاهم عن قطع الأشجار أو حرقها وضرورة المحافظة عليها.

1- الشجرة شاهدة على تاريخ البشرية
جاءت كلمة الشجرة في الكثير من الآيات مقرونة بأحداث غاية في الأهمية وكل هذه الأحداث غيرت مصير البشرية تغييرا كاملا.

- سيدنا آدم والشجرة

عند نزول آدم وحواء من الجنة وبدء الحياة البشرية على وجه الأرض بسبب شجرة نهاهم الله



ثمار الزيتون الحلو المذاق يتساقط ولا يجنى
-زيته أبيض يستعمل للإستشفاء والتبرك



إضاءة الشموع عند سفح زيتونة فريانة
المقدسة



زيتونة إزواغز الباسقة وسط حي سكاني
بفريانة القديمة عند مجرى ساقية ماء

نجدها تتعايش بجمالية مميزة في مسلكيات صوفية ضمن وحدة دين الإنسان مع استمرارية الثقافات الأخرى.

الخاتمة :

تبقى وحدة العقيدة الإنسانية و تتواصل في محطات زمانية و في أصقاع شتى من العالم و إن اختلفت في ظاهرها حسب البعد «الزمكاني» إلا أن عناصر وحدتها أقوى. و ينبعث هذا الحس الروحي في وقفات الفرد مع ذاته بكل تجرد إذ يجد نفسه في مصالحة انفتاحية لا يمكن عزلها عن التجربة الأولى في رحلة الإيمان عبر أحقاب تاريخية متباينة في شكلها الظاهر و متواصلة في عقله الباطن و ذلك هو دين الإنسان.

فزيتونة «ازواغز» عند الفرائنة حلت محل روح الغاب و الربة الأم التي آمن بها الأجداد و استمرت بشكل آخر تم تكيفه مع المدرسة الفقهية المالكية و في مسلك طريقي صوفي منفتح على منابع العرفان القديمة باعتبارها رموزا لعقيدة الإنسان على مرّ تاريخه الإيمان.

«وهذا ما كان يقوم به الإغريق إذ نسبوا عديد الأساطير إلى ألهتهم وكثير من القدرات الكامنة في زيت الزيتون الذي أطلقوا عليه اسم الذهب السائل منها فالآلهة «حيرا» كانت تدلك جسدها في الصباح و المساء بزيت الزيتون ليظل محتفظا بطراوته و لمعانه الفريد لتبقى على غوايتها لإله زيوس⁷¹ ومن عادات الفرائنة في المناسبات الدينية زيارة أضرحة الأولياء و مساجد الصالحين و خلواتهم و مثل بقية المقامات تزار هذه الزيتون في المناسبات الدينية و تعطر بأنواع البخور و توقد على قاعدتها الشموع⁷² و يتم تطيب الزيتون الأعظم بالبخور باعتبار أن ساكنتها امرأة من الصالحين مثلما سبق ذكره و حسب عالم الأحلام فان شجرة الزيتون «رجل مبارك نافع لاهله او امرأة ولود»⁷³.

يظهر لنا من كل ما تقدم مدى التصاق الفرائنة بمعتقدات الروح الأخضر وهو ما يشير إلى عمق تأثيراته إلى أيامنا هذه من خلال الأساطير التي نسجها المخيال الشعبي و استمرت في شكل طقوس ارتبطت بالخصب و الحياة ..

و ما هي في الحقيقة إلا تلك العادات ذات الأرضية العقيدية التي أولاها الأجداد عناية خاصة في مناسبات معينة لما ترمز إليه من ديمومة للحياة و السعادة . لذلك كانت الزيتون شجرة الآلهة في ثقافات البحر المتوسط و الشرق القديم و هي تواصل لمعتقدات الروح الأخضر و إن تغيرت عقائده الأجداد إلا أن العقل الباطن للفرد يعبر بأشكال مختلفة عن ذلك المسكوت عنه و عندما تحيط به نوايب الدهر تجده في صلح روحي مع عقائد الأجداد بنفحات اسلاموية يرفضها أولئك الظاهريون الجدد الذادة عن الشعائر في دعواهم إلى محاربة كل أنواع البدع ، بينما

71 البيسي (سناء) الشجرة المباركة «مجلة الكتاب» الكترونية «2009 077/11/Http/www.ahram.org.eg/archite نوفمبر 2009 العدد 44896 ص 2

72 رواية الحاجة زهرة بنت بابا تركية

73 ابن سيرين و النابلسي. المصدر نفسه ص 380

2- تواصل معتقدات الروح الأخضر بفريانة

إن كل ثقافة من ثقافات الإنسانية ، خاصة في عالمنا العربي الامازيغي، تتكون في المجمل من سلسلة من التفسيرات و التأويلات القرآنية لأساطير و إيديولوجيات نضعها في محك التأويل التاريخي العقدي للفرد في المجال المغربي و خاصة في المناطق التي عرفت حراكا ثقافيا فأنتجت منظومة عقدية متصالحة مع معتقداتها السنية المالكية يثوبها الإسلامي و معتقدات الأجداد التي بقيت مؤثراتها متواصلة في التراث الشعبي عبر العادات و التقاليد الشعبية في حياة الفرد اليومية بتلك الأفكار و الطقوس و الرموز الاحتفالية مما يجعلها حية في الذاكرة الجمعية. فالفرد بطبيعته تواق إلى الخروج عن المألوف و الحنين إلى البدء. لولا الضوابط الردعية التي يستند إليها علماء الظاهر في التصدي لكل دخيلة حسب وجهة نظرهم الخاصة.

تعتبر زيتونة فريانة، المعروفة عند الأهالي «بزيتونة ازواغز» استمرارا لروح الخصوبة المتجسدة فيها وإن تغيرت أشكال الممارسات. لذلك عمل الفرائنة على انسنتها وظنوا أن امرأة «صالحة» سكنت في جوف الشجرة فاقسموا باسمها «ادقني زيتونة ازراغز» (تعاقبني)⁶². فكانت ملاذ الأهالي في مدلهامات الأمور . من ذلك عندما ينحبس القطر من السماء تخضب بالحناء⁶³ و طقوس الاستنقاء بالأشجار وجدت عند أمم وثقافات متنوعة . ففي بورما بالقارة الآسيوية جرت العادة لدى بعض القبائل أن يخرج أفرادها عند انحباس المطر إلى الحرش القريب فينتخبون أكبر الشجرات و يطلقون عليها اسم إلههم الموكل بالخصب و المطر، ثم يقدمون لها القرابين⁶⁴ كما نجد هذه العقيدة لدى بعض

القبائل الإفريقية التي تعتقد أن آلهة الإنبات تتجسد في بعض الأشجار الطويلة الضخمة، فتخرج إليها في مواسم معينة⁶⁵. وكذلك نجد طقس طلب المطر و الخصب عند الهنود فيخرجون إليها و يسكبون فوق جذورها ماء التقديمات المقدس طالبين منها مباركة نسل الإنسان و الماشية⁶⁶ هكذا و من خلال مقارنة بسيطة بين عقائد هذه الشعوب و طقوس الفرائنة مع زيتونتهم الأضخم نجد أن الممارسات الطقوسية تتشابه و إن اختلفت مظاهرها بين شعب و آخر.

وسبق أن استعرضنا بعض رموز شجر الزيتون عند الأمم الغابرة و عالم المنامات الذي يعبر بطريقة أو بأخرى عن عالم الشهادة عندنا و يعكسه .

فآلهة أثينا هي التي أولدت شجرة الزيتون و أسبغت حمايتها على شجرة الرخاء و السلام فهي الشجرة المقدسة لاكربول أثينا . و لذلك ما يتلقى الظافرون في الألعاب الاولمبية تاجا من الزيتون، فلم يكن هناك من شرف أسمى في نظر الإغريق من تاج الزيتون هذا⁶⁷ ذلك عند الإغريق و ما تمثله الزيتون من رمزية و قدسية عندهم و بالعود إلى «زيتونة ازواغز» التي لا يجني زيتونها و لا يعصر بل «يقرب» (يعصر بالطريقة التقليدية أي باليد)⁶⁸. و ثمرتها حلوة الطعم وزيتها ابيض⁶⁹ و يستعمل للتطبخ و حسب رواية إحدى المسنات⁷⁰ : «إن إحدى النساء تعاني من آلام حادة في الركبة فوقفت عليها الزيتون في المنام طالبة منها أن تجمع زيتونها المتساقط و تصنع منه زيتا «مقربا» و تدهن به ركبته و فعلت المرأة ما طلب منها في المنام فشفيت لذلك يقولون إنها شجرة مباركة

65 السواح (فراس) المرجع نفسه . ص 113
66 Frazer (james) ; the golden bough ; macmillan ; N.Y ; 1971; P135
67 سيرخ (فليب) . الرموز في الفن. الاديان. الحياة . ترجمة عبد الهادي عباس. دار دمشق / سوريا 1992 م . ص 299
68 حسب روايات الاهالي و من التقينا بهم
69 الاستمارة ص 3
70 رواية حليلة بنت يوسف بن حفيظ

62 شهادات و روايات الأهالي رواية مختار بن عبد الرزاق هوماسي نقلا عن كبار السن بحي البلد أقدم احياء فريانة .
63 راجع ملاحق الصور الدالة على ذلك
64 السواح (فراس) لغز عشائر . ص 113

منها خائفون و جميع البربر لها مطيعون⁵⁵ فعملت على تخريب المدن و الزراعات مستهدفة الأشجار المثمرة بشكل خاص مدمرة المنطقة لمدة طويلة⁵⁶ . للحيلولة بين الغازي العربي القادم من الشرق و بين الاستفادة من خيرات البلاد خاصة و أن الكاهنة تشك في عودتهم لذلك أقدمت على تخريب البلاد و إحراق الأشجار⁵⁷ و كانت زيتونة ازواغز» بفريانة من جملة الأشجار التي شملها القطع حسب ما نسجه خيال الفرائنة الجماعي، إلا أن ما تم قطعة منها عاد كما كان و بذلك استعصت على القلع⁵⁸ و هذا ما دفع الأهالي منذ أيام حسان بن النعمان الغساني و حروبه مع الكاهنة إلى تعظيم هذه الزيتونة حتى بات من المحرمات إلحاق أي نوع من الإضرار بها . فمن يفعل ذلك يلحقه أذى شديد في شخصه أو في أفراد عائلته⁵⁹ و في رواية عن كبار السن الذين التقيناهم قالوا لنا أن أفراد من عرش ازواغز حيث وجدت هذه الزيتونة أرادوا قلعها. فأتتهم في المنام طالبة منهم عدم القيام بذلك⁶⁰.

كما روت لي عجوز أصيلة حي لبلد القصة التالية : «إن رجلا من عرش ازواغز قطع منها» عتقة ((فرع كبير من غصنها) فوقفت عليه في المنام، قائلة إذا عدت و قطعت مني غصنا أقطع» مسلاتك (ظهرك)⁶¹.

هذه الأساطير و ما رافقها من أقاصيص و روايات اجتهد المخیال الشعبي بفريانة في نسجها و توارثها مع ربطها بمقاربات تاريخية لتلبية نداءات باطنية كانت و ما زالت محورا أساسيا في عقائد الأجداد و الآباء و تواصلت بطرق و مفاهيم قدسية شتى.

الزيتونة؟ وما هي أهم الأساطير المتداولة عنها؟ و ماذا نسج المخیال الشعبي حولها؟ بحسب بعض المعلومات التي استقيناها⁴⁹ من كبار السن أو أولئك الذين سمعوا عن آبائهم قصصا و أساطير و بحكم التصاق «الفرائنية» بزيتونتهم الأضخم و الآسن فإنها تظهر لهم في المنامات و تحدثهم و كأنها من الآدميين و تهدد و تتوعد من قطع أغصانها ...

أما قصة تعميرها إلى زمننا هذا فان المخیال الشعبي قد صاغ عددا من القصص و الروايات، فيها التاريخي الذي صبغ بالأسطورة و يتمثل في حملات العرب المسلمين المتكررة للسيطرة على شمال إفريقيا و مراكزها الحضرية بعد القضاء على الفتنة الثانية أو ما عرف في المصادر بالفتنة الزبيرية، قرر الخليفة الجديد عبد الملك بن مروان في الفترة الممتدة بين 73 و 74 هـ / 693 و 694 م⁵⁰. معاودة السيطرة على بلاد المغرب و استئصال حركات المقاومة البربرية فجذبت لذلك العمل حسان بن النعمان الغساني، فتصدت له ملكة البربر «دهيا بنت ماتية بن تيفان»⁵¹ الملقبة بالكاهنة⁵² فهي ملكة جبل أوراس و قومها من جراوة ملوك البتر و زعمائهم⁵³ وهي المرأة التي يرهباها الجميع⁵⁴ فجميع من في افريقية

49 الحاجة زهرة بنت بابا تركية على قد الحياة . حليلة بنت يوسف بن حفيظ حوالي 85 سنة مازالت على قيد الحياة . فاطمة الفيلية و هي من اصول بربرية حوالي الثمانين سنة ما زالت على قيد الحياة . محمد الطاهر بن يوسف هرماسي 78 سنة . زوجته عيشة بنت الطاهر السعدوي و هي من عرش الزواغر (تقع هذه الزيتونة ضمن اطيانهم) . مختار بن عبد الرزاق هرماسي من سكان البلد من مواليد سنة 1956 بفريانة وهو اداري مركز بلدية المدينة .

50 ابن الاثير. الكامل في التاريخ. طبعة دار الطباعة المنيرة . القاهرة / مصر 1356 هـ. ج 4 ص 31 . ابن عذاري المراكشي . البيان المغرب في أخبار الاندلس و المغرب . تحقيق و مراجعة ج . س. كولان و ا. ليفي برونفيسال دار المعرفة بيروت / لبنان د . ت ج 1 ص 34

51 ابن خلدون تاريخ ابن خلدون بيروت / لبنان 1968 م . ج 6 ص 218

52 Talbi (med) al-kahina : (l'adivineresse) EI2 ; 52

paris -leiden ; 1978 ; vol 1 p 440

53 ابن خلدون . تاريخ ابن خلدون ج 4 ص 218

54 عمالو (د. حياة) اسلمة بلاد المغرب. دار امل للنشر و التوزيع.

تونس 2004 م . ص 78

55 ابن عذاري المراكشي. البيان المغرب ج 1 ص 35

56 ابن عذاري المراكشي. البيان المغرب ج 1 ص 36

57 عامو (الحياة) اسلمة بلاد المغرب . ص 81

58 اللطيفي (محمد الطاهر) بلاد فريانة ص 34

59 اللطيفي . المراجع نفسه ص 34-35

60 رواية الحاجة زهرة بنت بابا تركية (سادنة الزيتونة)

61 رواية حليلة بنت يوسف بن حفيظ

يوضع فيه جرحى و شهداء الصحابة و التابعين. و نلاحظ من خلال هذه القصة تداخلا بين الأسطورة و المخيال الشعبي عند أهل فريانة و مجالها الحيوي حول زيتونتهم الأقدس .

1- قصة الزيتون بين الأسطورة و المخيال الشعبي:

سجلت زيتونة فريانة المعمرة في سجلات الجمعية التونسية للمدن المنتجة لزيت الزيتون و تعد من الزياتين ذات الخصوصيات المميزة⁴³ فحسب الصور التي التقطناها لهذه الزيتون نلاحظ أنها من الأشجار المعمرة و من سادنتها نعرف أنها تعود لأيام الطوفان⁴⁴. وكانت تستحضر قصة غض الزيتون الذي حملته الحمامة للنبي نوح في أوائل أيام شهر محرم للإشارة انتهاء أيام الطوفان حيث ابتلعت الأرض ماءها و عادت الأرض لطبيعتها حسب قصص القرآن⁴⁵.

تعرف هذه الشجرة على أنها من أشجار الزيتون الكبيرة و المعمرة بحومة البلد و هو حي من أقدم الأحياء بفريانة على رصيف الطريق⁴⁶ و هي زيتونة موغلة في القدم، قيل أن عمرها يربو عن الخمسائية عام ، و قيل عن الألف عام و لا شك أن عمرها الحقيقي اكبر من هذا التاريخ التقريبي نظرا إلى جذعها المفرط في الضخامة و فروعها القوية⁴⁷. و عمل الطبيعة التي نحتت من جذعها فوهات و حفر⁴⁸. ماسر تقديس الفرائنة (أهل فريانة) لهذه

بسدر ذات أنواط لما تجلبه لهم من قوة و حسب و كرم و خصب و عطاء .

وكما قال لي احد كبار السن³⁹ : «عندما كانت النية عند الناس و العمل كنا نمر من حولها و نربط قطع القماش و ننوي ما نريد و كما يقال وين النية و ين العمل» كما توجد عدة أشجار أعطيت صفة القداسة إما لأنها وجدت عند قبر أحد الأشراف أو الصلحاء أو أنها كانت محبسة لولي أو مسجد أو لتجهيز طلبه العلم الشريف⁴⁰ لبوغ تحصيهم و قبل خوض غمار زيتونة فريانة الأقدس لابد لنا من وقفة مع زيتونة حازت قدسيتها بقوة الدم و السيف إنها زيتونة سبيطة .

تقع هذه الزيتون على راس ربوة تبعد عن مدينة سبيطة حوالي 6 كلم و هي قديمة جدا و يمكن أن يكون عمرها أكثر من تاريخ غزوة العبادلة السبعة 27 هـ / 684 م⁴¹ و تحظى هذه الزيتون بإجلال بلغ حد القداسة عند الأهالي. حيث يلجؤون إليها ملتجئين عندها البركة و يستغيثون بها عند الشدائد و يعود كل ذلك إلى قصة قديمة تعود لأيام غزوة العبادلة السبعة للمجال الترابي لمدينة سبيطة، مفادها أن أفراد الجيش الإسلامي الرسمي من القتلى و الجرحى يتم نقلهم لظل هذه الزيتون الوارف للمعالجة، علما أن الخليفة الثالث عثمان بن عفان الأموي قد أمد قائد جيش عبد الله بن سعد بمجموعات من «أعيان الصحابة» و أبنائهم⁴² و بذلك جاءت قدسية هذه الشجرة التي تذكر القصص المحلية أن ظلها لا يتحول عن المكان الذي كان

43 استمارة خاصة حول الزياتين ذات الخصوصيات المميزة ص 1 .
44 الحاجة زهرة بنت بابا تركية أخذت على والدتها «بابا تركية» سدانة هذه الزيتون و القيام بطقوس تخصيها بالحناء و اشعال الشموع و حرق البخور . الحاجة زهرة على قيد الحياة و منزلها مجاور للزيتونة و قد تجاوزت هذه المرة : 80 سنة و هي من اهم الرواة الذين نقلنا عنهم ما هو شفوي .
45 ابن كثير. قصص الأنبياء منشورات دار و مكتبة الهلال بيروت لبنان 1996 م ص 87
46 الاستمارة ص 2
47 اللطيفي (محمد الطاهر) بلاد فريانة قديما وحديثا . مطبعة البحاوي الفصيرين / تونس 2007 ص 34
48 راجع الصور الملحقة بالبحث

39 الحاج محمد الصغير من عمرة السواحي بقفصة الشمالية كان شيخ التراب في الماضي (عمدة) عمرة حوالي 75 سنة مازال على قيد الحياة
40 يوصف طلبه القرآن بطلبة العلم الشريف عند عامة الناس في مناطق الجريد .
41 البلانزي (أبو العباس احمد بن يحيى) فتوح البلدان خقيق عبد الله انيس الطباع و عمر انيس الطباع . بيروت / لبنان 1987 م . ص 317
42 البلانزي . المصدر نفه ص 317

و بالتالي فإن اعتقادات الإنسان في الأشجار ما هي إلا تجسيد لروح الخصوبة بإشكالها المختلفة و هي تجسيد للقدرة اللاهية المخصبة مجسدة بالشجرة في روح الخضرة المتجددة حيث تداخلت في معتقدات آلهة الأمم التي تتجلى في الربيع حيث يكون أوله 21 مارس (آذار) عيد الأمهات عند القدامى .

II - زيتونة «ازواغز» شجرة فريانة المقدسة

* ملامح عن الرمزية العقدية للأشجار المقدسة في الحاضر : ظلت بعض الشعائر المتصلة بتقديس الأشجار حتى زمننا الحاضر سواء ما نجده بين صفوف الأوساط الامازيغية في جبال القبائل أو في المدن السهلية و مجالها .

و تزداد قدسية الأشجار أو بعض النباتات البرية كلما أصبحت محل ممارسة طقوسية خاصة في المناطق النائية و في أماكن النسك و العبادة للصالحين المنقطعين عن عالمنا الدنيوي و الديني و أبحروا في الكون الأرحب فسلمت نباتات و شجيرات نادرة من عبث البشر و تخريبهم . كانت في حياض و حمى مجال الخلوة أو الزاوية في تلك المرتفعات فكان كل ما يحتويه ذلك المجال مقدسا و حرما أما ففي «عمر» مدينة قفصة بالجنوب الغربي التونسي و في المجال العقاري لأراضي الهناشيرية توجد سدر الشلاليق عند المطار على وجه التقريب حيث كانت تربط بأغصانها أمانى الأهالي و المارة ، حيث تعلق قطعة قماش أو خيط صوفي فسميت بسدر الشلاليق³⁸.

وحسب روايات بعض الأهالي فإن «عرش أولاد محمد» كانوا من أكثر العروش إيمانا و تعلقا بها و الظاهر أن عقيدة بقايا القبائل الهلالية بالسدر المقدسة تمثل امتدادا و تواصل مع عقيدة العرب

38 الشلاليق : مفردا شليقة و هي قطع القماش الصغيرة

فعلقت فانه يصاهر قوما و يصيب شرفا و الشجرة ذات الشوك رجل صعب المرام عسير و من رأى انه قطع شجرة ماتت امرأته.

و من رأى انه يغرس في بستانه أشجارا فانه يولد له أولاد تكون أعمارهم في طولها و قصرها كعمل تلك الأشجار³⁴ و من رأى شجر الرمان رجل صاحب دين و دنيا و شوكة مانع من المعاصي و قطع شجرة الرمان قطع الرحم³⁵.

أما إذا ذهبنا إلى آراء أعلام الإغريق في علم الرؤيا و الأحلام في موضوع الشجرة فنذكر ارطاميدورس الافسوسي (عاش حوالي عام 100 ق م) حيث قال في ذلك : الشجرة في الرؤيا تدل على المرأة و على المباراة و الرياسة و الحرية. وإذا رآها الإنسان خضراء حسنة الورق حاملة زيتونا قد بلغ وطاب فإنها دليل خير و منفعة و إذا رأى الإنسان زيتونا قد قطف فانه لسائر الناس دليل خير ، و اما للعبيد فانه يدل على ضرب و ذلك لأن الزيتون إنما يؤخذ من الشجرة بنفض و ضرب .

و ان رأى الإنسان انه يقطف زيتونا أو يعصره فان ذلك يدل على تعب و مشقة³⁶. و أما المدرسة الغربية الحديثة و على رأسها «فرويد» فقد فسرت الأحلام بواسطة الرموز و قد قال «فرويد» في موضوعنا (الشجرة) : بان المناظر الطبيعية المتجلية في الحلم و خاصة إذا احتوت جسورا أو قمما تعلوها الأشجار . هي أوصاف للأعضاء التناسلية³⁷.

إذن ذهبت كتب الرؤيا و الأحلام إن تأويلات «الشجرة» ارتبطت بعبادات الخصب و الأمومة و حتى المدرسة النفسية في الغرب فقد ذهبت إلى تفسيرات ربطتها بالتناسل البشري .

34 الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام. المصدر السابق ص 282

35 الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام . المصدر نفسه ص 283

36 قمري (سميرة) الحلم و الرؤيا ص 165

37 قمري (سميرة) المرجع نفسه ص 166

الحرم المكي لأنهم يطوفون بالبيت عراة²². هذا قبل الإسلام طبعاً، حتى أن بعض المسلمين في غزوة حنين في السنة الثامنة للهجرة وبعد فتح مكة طلب من النبي أن يجعل لهم ذات أنواط مثلما لقريش فأكرر الرسول قولهم وشبههم بيني إسرائيل يقول «هكذا فعل قوم موسى بموسى»²³.

3- في عالم الرؤى والأحلام:

زخرت كتب الرؤى والأحلام القديمة والوسيلة والحديثة بكم هائل من التحاليل والتفسيرات للشجرة ورمزيتها وجميع حالاتها ونكاد نلاحظ إجماعاً عند القدامى والمحدثين من المفسرين على أن الشجرة ترمز إلى المرأة والخصب والسوءدد والخير العميم²⁴.

فالشجرة في عالم الرؤى والأحلام تدل على حالتها في اليقظة²⁵. فحسب شيخ المفسرين محمد بن سيرين البصري الأنصاري (توفي 110 هـ / 728 م) فإن البستان دال على المرأة لأنه يسقى بالماء، فيحمل ويلد، وإن كان امرأة كانت شجرة قومها وأهلها وولدها ومالها وكذلك ثماره²⁶ وجاء أيضاً أن الشجرة في المنام تعني المرأة وذلك إذا كان معها ما يشبه المرأة وينبغي لتلك المرأة أن تكون أم ملك أو امرأة أو بنت ملك أو خادم ملك²⁷ كما

جاء عند ابن سيرين بأن الحديقة امرأة الرجل على ما قدر جمال الكرم وحسنه وقوته وثمرته مالها وفرشها وجليها وشجره وغلظ ساقه سمنها وطوله طول حياتها ومن رأى أنه يسقى بستانه فيأتي أهله. ومن رأى بستانه يابساً فإنه يجتنب إتيان زوجته²⁸ وشجر الزيتون: رجل مبارك نافع لأهله وثمره هم وحزن لما أصابه أو ملكه أو أكله وربما دلت الشجرة أيضاً على النساء لسقيها وحملها وولادتها لثمرتها وربما دلت على الحوانيت والموائد والعبيد والخدم والدواب والأنعام وسائر الأماكن المشهورة بالطعام والأموال كالمطامر والمخازن وربما دلت على الأديان والمذاهب لأن الله تعالى شبه الكلمة بالشجرة، كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء²⁹ وهي النخلة وقد أولها النبي محمد بالرجل المسلم وأول الشجرة التي أمسكها في المنام بالصلاة التي أمسكها على أمتها³⁰.

وجاء عند ابن سيرين أنه من رأى نخلاً كثيراً فإنه يملك رجالاً بقدر ذلك. وكذلك أن العقدة الشريفة على ما وصفت من حال النخل وفضله على الشجر في الخصب والمنافع³¹ وشجر السدر في المنام، رجل شريف حسيب كريم فاضل مخصب بخصب الشجرة وكرم ثمارها³² أما شجر الزيتون في المنام فإنه يدل على رجل مبارك نافع لأهله، وثمره هم وحزن لمن أصابه وملكه³³.

وكما اختلفت المدارس الفقهية في الإسلام في النواحي الشعائرية فإنها قد تباينت كذلك في تأويل الشجرة في المنام وتفسيرها ففي المدرسة الأمامية الإثنى عشرية نجد أنه من غرس شجرة في المنام

22 ياقوت الحموي، معجم البلدان، طبعة ليبزك / ألمانيا، 1866 م ج 1 ص 260

23 ابن هشام، المصدر نفسه، ج 4 ص 70 الأزرقي المصدر نفسه ج 1 ص 98-99. ياقوت الحموي المصدر نفسه ج 1 ص 260. الجارم (محمد نعمان)، أديان العرب قبل الإسلام، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة / مصر 1426/ 2006 ص 161، عجينة (محمد)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها دار محمد علي الحامي صفاقس / تونس و دار الفارابي بيروت / لبنان 2005 ص 270-271

24 قمري (سميرة) الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين، دار الحوار، اللاذقية / وربة (د ت)، ص 166-167

25 مجموعة من المؤلفين، الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام (طبقاً للقرآن والسنة وروايات أهل البيت) إعداد محمد دكير، مركز التوزيع، قم / إيران 2006 م، ص 282

26 تفسير الأحلام الكبير، دار أصدقاء التراث، بيروت / لبنان 1997 م ص 465

27 ابن سيرين و عبد الغني النابلسي، تفسير الأحلام وتعطيره قديمة وحديثة، جمع وتحقيق سيد إبراهيم، دار الحديث القاهرة / مصر 1423 هـ / 2003 م، ص 381

28 تفسير الأحلام الكبير ص 467

29 القرآن الكريم: سورة إبراهيم (14، 24)

30 ابن سيرين و النابلسي المصدر نفسه ص 380

31 ابن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، ص 467

32 ابن سيرين، المصدر نفسه ص 468

33 ابن سيرين، المصدر نفسه ص 468

أن معتقدات أجدادنا في شبه الجزيرة العربية ما هي إلا نموذج آخر عن عبادة روح الغاب و الأم الكبرى مجسدة بالشجرة التي عرفت عبادتها في حضارات الجوار في منطقة الهلال الخصيب .
بما توحى إليه من رمزية روحية باعتبارها عقيدة العرب في روح الغاب.

من ذلك نذكر «ذات أنواط» شجرة الحجاز المقدسة أو نخلة نجران في بلاد اليمن، إذن كانت للعرب أسوة بجيرانهم من الأمم و الحضارات السامية المجاورة اعتقادات لأشجار قدسوها و عظموها و خصصوا مواسم معينة للاحتفاء بها. بإقامة طقوس معينة لها.

و إن كانت معلوماتنا عن ذلك قليلة فلأن المؤرخ الإسلامي كتب عن الحقب السابقة للإسلام «الجاهلية» في أغلب الأحيان بشكل إقصائي و تغييبي للآخر و عقائده ناهيك عن تأخر وصولها إلينا. ولكن المهم بالنسبة إلينا أن العرب قدست الأشجار و عظمتها.

ومن الأشجار التي شاعت عند أصحاب السير و الأخبار نذكر «نخلة نجران» و سدر «ذات أنواط» - نخلة نجران : إن عرب الجنوب كانوا يعبدون نخلة طويلة في نجران يأتونها مرة في السنة في يوم معين اتخذوه عيداً . فيعلقون عليها كل ثوب حسن وجدوه وحلي النساء و عكفوا عليها طيلة يومهم²⁰.

- سدر «ذات أنواط» : كانت لقريش شجرة عظيمة خضراء²¹ هكذا وصفتها المصادر يأتونها كل سنة فيعلقون عليها أسلحتهم و يذبحون عندها و في مواسم الحج تعلق أردية الحجيج عليها قبل دخولهم

20 ابن هشام (محمد عبد الملك) السيرة النبوية. تحقيق مصطفى السقا و آخرين . طبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة / مصر . 1936 م ج 1 ص 34 .

21 ابن هشام، السيرة النبوية ج 2 ص 193 (أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد) أخبار مكة. تحقيق د- علي الناشر مكتبة الثقافة الدينية القاهرة / مصر 1424 هـ / 2004 م ج 1 ص 98

الممارسة الطقوسية المعتقدات الشعبية الضاربة في القدم فإننا نجدها في شدة تعلقهم بـ «شجرة أركان» حيث عملوا على المحافظة على بقاء هذا النوع من الأشجار منذ أزمنة غابرة . ولم تقتصر هذه المحافظة على الجانب البيولوجي بل تعدته إلى الأهازيج و الأغاني الشعبية التي يمدحون فيها هذه الشجرة المقدسة¹⁷.

وتتجلى قدسية هذا النوع من الأشجار في اتخاذ الأهالي لها فضاءات مقدسة لممارسة طقوس الزواج و تقاليده. لما تعنيه الخضرة في المخيال الجماعي عند الامازيغ من مبعث للبهجة و الفرح لذلك عملوا على إيجاد شجرة أو مجال نباتي معين في البيوت كما أن الخضرة ترمز إلى الخصب و التناسل البشري لذلك أقيمت في حرمها حفلات الزواج¹⁸. و العجيب الغريب أن أضرحة الصلحاء و المعتكفين كانت مجالاً حياً و خصباً لتنامي معتقدات الناس في الأشجار القديمة و التبرك بها خاصة تلك الموجودة في المرتفعات حيث انقطع هؤلاء الصلحاء عن الحياة المدنية . فكان كل مجالهم حرماً مقدساً و بالتالي نالت الأشجار المعمرة قدسيته من قداسة هذا الولي الصالح.

أما في شبه جزيرة العرب في الفترة السابقة لظهور الإسلام فقد قدس العرب الأشجار و صبغوها بهالة من المعتقدات الأسطورية و قد خصوا أنواعاً من هذه الأشجار دون غيرها.

بقدسية مميزة من بينها الطلح و السمر و العشر¹⁹. وقد حفظت لنا كتب الأخبار قصصاً عديدة عن الأشجار المقدسة عند العرب لا بد من الإشارة إلى

17 اوماست (الحسين بو الزيت) البيئة و المقدس في المنظومة الثقافية الامازيغية ، راجع موقع <http://tawizo.ifrance.com/tawiza98/bouzzit.ht> ص 2

18 السواح (فراس) ، لغز عشتر ص 113

19 أنواع من الأشجار البرية تنبت في الصحاري و البراري و كلها من شجر العطاء، راجع ابن منظور، لسان العرب، مادة طلح و عشر و سمر

سلوكا ايكولوجيا حيث يكن الإنسان الامازيغي إجلالا وتقديرا خاصا للنبات و الأشجار و يزخر الموروث الديني الامازيغي قبل الإسلام بالعديد من الطقوس و المعتقدات المرتبطة بالأشجار و الظاهران هذه المعتقدات و الطقوس التي ما زالت تمارس في بعض مناطق القبائل الامازيغية و بشكل أدق في سوس ماست حيث موطن قبيلة ماست البربرية وهم من بربر الجنوب في بلاد المغرب مرتبطة بالممارسات الموروثة.

فالذاكرة الجماعية لتلك المجتمعات البربرية ما زالت تولي أهمية لذلك الموروث المتأصل في سلوكيات الأهالي فبالرغم من الأسلمة و انتشار التدين السني «الارثوذكسي» إلا أن الإنسان الامازيغي عمل على تكييف معتقدات الأجداد مع الشعائر الإسلامية . في عملية توفيق بينهما. فترسخ الإرث الثقافي القديم يبقى قويا في الذاكرة الجماعية و في الممارسات اليومية من تسلط القائمين على الشعائر الجديدة و تصديهم لما هو مخالف و بدعوى حسب وجهة نظرهم و لكن حسب اطلاعنا على نوعية التدين بين صفوف أجدادنا من الامازيغ نجده اقرب إلى المسلك الصوفي المتصالح مع الخصوصيات الاجتماعية الأصلية للأهالي و القابل للآخر بشكل تسامحي و هذا ما يجعل تكييف المؤمن الامازيغي لمعتقدات أجداده مع المرجعية المالكية الإسلامية ناجحا و متوصلا إلى الآن .

إذن آمن الإنسان الامازيغي في بلاد المغرب قبل الفتح الإسلامي بـ «شجرة الحياة» و لم تكن هذا الإيمان و ما تبعه من طقوس يعود إلى فترة قديمة بل يبدو أنه ينتمي إلى زمن ابعث بكثير من العصور القديمة فهو مرتبط بعقيدة الإنسان الأول في عناصر الطبيعة و عقيدته في الروح الكامنة في الأشجار¹⁶. وبما أن المجتمع الماستي لا ينفي من حيث

الكبرى عشتارت» هي التي ترعى أيضا ميلاد «الأم السورية الكبرى مريم» و ذكر القرآن قصة ولادة السيدة مريم بالمسيح «فجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا و كنت نسيا منسيا فنادها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا»¹¹ وهي نفسها التي أصبحت عند النصارى شجرة الميلاد حيث تزدان بها بيوتهم في مواسم ميلاد السيد المسيح و تزين بالشموع و الأضواء التي ترمز إلى الأجرام السماوية المنيرة للكون. ذلك أن شجرة الحياة، هي في الوقت نفسه شجرة و سيدة السماوات المعتمدة، التي تتعلق مصابيح الكون بصدرها تعلق الشموع بشجرة الميلاد¹².

و يمكن القول أن كل الأشجار و النباتات مقدسة حيث كان جذع الشجرة لدى الكنعانيين ينصب في محراب «الأم الكبرى عشتاروت» و تقدم له فروض العبادة باعتباره تجسيد الآلهة الطبيعة¹³. وقد ورد ذكر هذا الجذع في العهد القديم (التوراة)¹⁴. و يعود كل ذلك إلى أنها تجسد النمط البدائي l'archetype و الصورة المثالية للنبات و كذلك فإن قيمتها الدينية هي التي جعلت منها نباتا معنيا به و مجنيا¹⁵. و الاعتقاد بتجسيد الشجرة لروح الخصب قد استمر عند حضارات أخرى و بأشكال مختلفة.

2- عند العرب و الامازيغ :

في تاريخ المنطقة المغربية و العربية عبت الأم الكبرى مجسدة في شجرة الحياة و ما ترمز إليه من خصوبة و ديمومة فقد كان سلوك أجدادنا من الامازيغ في بلاد المغرب تجاه الطبيعة و عناصرها

11 القرآن الكريم (سورة مريم 19 : 23-25)

12 السواح (فرا) ، المرجع نفسه ، ص 115

13 الواح (فرا) ، المرجع نفسه ، ص 112 ، البكر (محمود مفلح)

، الروح الأخضر ص 185

14 احبار الايام الثاني 28 : 4-1

15 الياد (مرسيا) المقدس و المدنس ص 111

16 السواح (فراس) ، لغز عشتار ص 110

خرافية تحرسها و تتعهدا بالرعاية⁷. إذن فصورة الشجرة لم تنتخب لترميز «الكوزموس» فحسب، وإنما أيضا لتعبر عن الحياة و عن الشباب و الخلود و الحكمة كما مرّ بنا، و إلى جانب الشجرات الكونية التي عرفت منطقة الشرق الأدنى القديم و بلاد الإغريق فإننا نجد لها في عدة أقاليم صينية :

فحسب الميثولوجيا المحلية عند الصينيين فإن عبادة إله الشجرة عادة قديمة عندهم و تقول المخطوطات القديمة إن التين هو تجسيد لإله الشجرة. الشكل الأصلي للتين شجرة ضخمة دائمة الخضرة مثل الصنوبر و لا غروان عبادة الصينيين للتين هي انعكاس لعبادتهم إله الشجرة⁸. فالكثير من المعابد و البنايات القديمة في الصين بها الكثير من الأشجار القديمة، ذلك أن الديانات الصينية تعتقد أن للنبات حياة وروحا مثل الإنسان تماما. وفي الطاوية (و هي من ديانات الصين) دعوة إلى زراعة النبات، و لذلك تصبح الأشجار التي غرسها المشاهير بأيديهم في المعابد الطاوية مقدسات للطاويين. و في معظم المعابد توجد عادة مساحة مخصصة لغرس الزرع فيأكل من ثمرها الرهبان و تكتب على أوراقها الأسفار المقدسة⁹.

وشجرة الحياة هذه التي مثلتها في الميثولوجيا اليونانية الرومانية الشجرة الضخمة القائمة وسط غابة «ديانا - ارتيميس»، هي التي تظهر مجددا في مركز الجنة التوراتية التي غرسها «يهوه» «وغرس الرب الإله جنة في عدن شرقا، ووضع هناك آدم الذي جبله و انبت الإله من الأرض كل شجرة شهية للنظر وجيدة للأكل، و شجرة الحياة في وسط الجنة و شجرة معرفة الخير و الشر»¹⁰.

وشجرة الحياة التي ولد منها «ابن الأم السورية

7 الواح (فرا)، لغز عشتار، ص 114
8 تاو (يانغ لانغ) و يعبدون الشجر أيضا «، مجلة الصين اليوم، العدد الثامن أوت 2004، ص 2
9 مجلة الصين م، مرجع سابق، ص 2
10 الكتاب المقدس: العهد القديم (سفر التكوين 2: 8-9)

لها كشكل نحو الروح الكامنة فيها و منها انبثقت «عشتار» في شكلها الآدمي بما فيه من جمال و أنوثة فكانت مجسمة في جذع شجرة و أصبحت تعبد في بعدها التجسيمي و الروحاني الإنساني حيث تحولت بعد ذلك من هذا المجسم الشجري الخشبي إلى أن تكون في التماثيل الرخامية في واجهة المعابد و مع ذلك لم تفارقها الشجرة⁴.

إذن فالشجرة في الحضارات المتقدمة هي رمز العالم لكنها بالنسبة إلى الحس الديني عند القدامى هي العالم، حيث تعيد تكراره و تختصره و في الوقت نفسه ترمز إليه⁵.

وهدفنا من هذا البحث في عمليات توغلنا عبر الزمن الماضي هو معرفة البدايات الأولى لتشكل و تطور الأفكار الدينية المرتبطة بالأشجار و إخضاعها للمحكّ الانثروبولوجي و ربطها بما هو ممارس في أيامنا هذه .

فالشجرة تشكل محورا أساسيا في عقائد الإنسان القديمة و في الغالب نجد لها مصورة بين حيوانين يأكلان منها أو يتطلعان إليها بارتياح و طمأنينة ثم في مرحلة لاحقة أصبحنا نراها بين مجسمين لكانين يجمعان بين صورتَي الإنسان و الحيوان⁶.

لقد خلّد فن الشرق الأدنى القديم (العراق، سورية الكبرى، مصر، إيران، الأناضول) الشجرة من خلال معالجته لموضوع شجرة الحياة مجسما للربة عشتار الخضراء في أشكال ترمز إلى استمرارية تلك الروح الخضرة المتجددة وديمومتها التي يمثلها الإله البابلي تموز و الربة عشتار التي جسدتها الأعمال الفنية القديمة بشكل زخرفي تبسيطي جميل حيث تظهر عشتار و عن يمينها و يسارها مخلوقات

الهادي عباس، دار دمشق سورية 1992 ص 286
4 السواح (فراس) لغز عشتار. دار علاء الدين. دمشق 1993 ص 110
5 يرغ (فليب) المرجع نفسه ص 286
6 البكر (محمود مفلح) الروح الأخضر. دار الحضارة الجديدة. بيروت / لبنان 1992. ص 184

التجلي القدسي للأشجار: «زيتونة ازواغر بفريانة» امتداد لمعتقدات الروح الأخضر

د. محمد الناصر الطيب صديقي

المعهد العالي للعلوم الانسانية بجندوبة - تونس

المقدمة :

اعتبرها ركنا أساسيا في تتويج و ارتقاء الآلهة و أنصافها و الأبطال و أصحاب الكرامات على مر التاريخ الإنساني. وهذا ما يتجلى لنا في المخيال الجمعي عند سكان مناطق عدة في اعتقاداتهم عن بعض الأشجار و خاصة شجر الزيتون و نسجهم قصصا حاكها حسهم الروحي مدعما بما تصورته ميتافيزيقية الأجداد عن ذلك التجلي القدسي للأشجار. وهذا ما يدفعنا إلى تدعيم قناعات راسخة في انفتاح الفرد عند النوايب و الشدائد على معتقدات الأجداد بحضورهم الدائم في ما هو مسكوت عنه و كل كائن تاريخي يحمل في ذاته قسما كبيرا من إنسانية ما قبل التاريخ.²

1 - حفر في قدسية الأشجار :

1- عند القدامى :

عبد الإنسان منذ بدأت تتبلور أفكاره عن الحياة و الكون القوى الروحية للطبيعة و منها الشجرة بما عنته من حياة و تجدد و قوة ثابتة فالشجرة هي رمز لمجمل الطبيعة و حتى الكون³ لذلك وجّه عبادته

كانت الشجرة وما زالت ترمز إلى الحياة فهي كالطفل تنمو ثم تتكامل بنيتها و قامتها النهائية. لذلك اعتبرها القدامى رمزا للخلود و غالبا ما صورها المخيال البشري القديم في بلاد ما بين النهرين و في مصر القديمة و إيران بين حيوانين متقابلين ، أسدين ، ثورين تيسين لحمايتها و لجنى ثمار تلك الشجرة يجب قتل أو التخلص من الحارسين الذاندين عن الشجرة و ثمارها باعتبارها شجرة الكون و رمز الخلود فالنباتات في إيقاعاتها الرمزية تكتسب تجددا و قوة خالدة و سلامة جسمانية و خلودا أبدأ لذلك فان ثمرة شجرة الكون أو الحياة لا يمكن الحصول عليها إلا بعد صراع مرير بين الدّابة و المتلهفين على لتلك الثمرة السحرية . المانحة للخلود و الحكمة و القدرة الكاملة لتحويل الناسوتي إلى لاهوتي¹.

إن فنصورة الشجرة باعتبارها رمزا كونيا تعبر عن الحياة و الشباب و الخلود و الحكمة أسوة ببقية الأشجار في حضارات الشرق القديم و

غيرها من بقاع العالم. لذلك فان المخيال البشري

² ELIADE (mircea) , Images et symboles essai sur le symbolisme magico-religieux edition gallimard, paris ; 1992, p 14

³ سيرنج (فيليب) ، الرموز في الفن ، الدين ، الحياة ترجمة عبد

¹ الياد (مرسيا) المقدس و المدنس ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، دمشق 1988 ص 110 .

L'écriture de la trace Une lecture du roman : «*Les Larmes de Bacchus* » de Mohamed Amensour

Noureddine Darmouch

BENI MELLAL, MAROC

Le nouveau roman du jeune écrivain marocain Mohamed Amensour « *Les Larmes de Bacchus* », paru aux éditions Al Mawja en 2010, attire le lecteur par la complexité de sa texture narrative et sa structure polyphonique qui mettent en résonance des faits, des sensations, des perceptions, des langages et des genres hétérogènes en vue de produire un texte transgressif, scène d'interactions multiples entre le vraisemblable, le fictionnel et le mythique.

Pour aborder un roman aussi multiforme, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle son écriture se présente d'abord comme une écriture sur la trace, sur l'absence et sur l'inachèvement ; une écriture qui tente de faire surgir du fonds béant de la trace et de l'abîme insondable de l'absence, des vies cachées, enfouies et enterrées.

Ce faisant, l'écriture du roman touche au tragique qui ternit l'existence fragile et fugace de la trace, sidérée par la difficulté, voire l'impossibilité d'accéder à sa présence toujours occultée et éperdument différée.

Le rapport à la trace prend dans le roman d'Amensour au moins trois formes :

- La forme du roman, en tant que trace d'une écriture inachevée ;
- La forme du passé des exactions, en tant que trace d'une blessure béante ;
- La forme de Bacchus et de l'hellénisme, en tant que traces de vies voilées.

Ces trois niveaux sont tous des variations sur le thème récurrent (au sens musical du terme) de la trace, faisant chacun miroiter une de ses multiples facettes, liées surtout à l'écriture, à l'histoire et à la vie.

1- LE ROMAN, TRACE INACHEVÉE

Le roman recourt au procédé esthétique de

l'enchâssement, par lequel un roman enchâsse un autre. Le roman enchâssé est écrit par un personnage-écrivain du nom de Allaa, ami d'un autre narrateur - écrivain du roman enchâssant, Anouar. Allaa a produit un roman inachevé et a exhorté son ami de le parachever en ajoutant un troisième chapitre aux deux premiers qu'il a pu rédiger lui-même avant sa mort survenue à Paris. Une jeune fille énigmatique portant le nom double de Rosalie- Fadwa s'est chargée de la transmission du testament de Allaa à son ami Anouar vivant au Maroc.

Sans nous étendre sur le rapport spéculaire entre ces deux romans, nous nous contenterons de soulever certains traits qui nous paraissent mieux nuancer ce rapport.

1. Anouar s'est trouvé un jour face à un testament encombrant et gênant, le roman - trace de son ami défunt. Il a été fortement sollicité pour donner une forme complète, achevée à ce projet intitulé « *La Maison du clown* ». En cas de refus, le projet restera pour toujours une esquisse à peine amorcée, tendant désespérément à la complétude.
2. Anouar ne parachèvera pas le roman de son ami. Il a décidé de le garder tel qu'il lui a été livré, tout en l'intégrant sous sa forme tronquée et incomplète, dans son propre roman. Les prétextes de cette décision sont de nature morale et esthétique. En effet, Anouar reproche à son ami de lui avoir subtilisé l'idée de son roman (l'événement de la disparition de la statue de la divinité païenne Bacchus et la punition collective infligée aux habitants du village Fartassa accusés d'avoir fomenté le vol de la statue), d'avoir falsifié des faits réels et de les avoir aussi entachés d'une fiction invraisemblable qui leur a ôté toute véracité. Anouar a aussi considéré qu'il ne peut en aucun cas se substituer à son ami pour écrire son roman, étant donné que l'acte d'écrire est un acte subjectif et intime, et que personne ne peut se mettre à la

place d'un autre pour l'accomplir.

3. Ces considérations ont été formulées dans un discours méta romanesque, explicitant les points de vue d'Anouar sur le projet de son ami, sur la trame de ses récits, sur ses choix esthétiques, s'offrant en même temps la liberté d'apporter des informations supplémentaires, voire de narrer de petits récits sur certaines divinités et hautes personnalités du passé antique, notamment hellénistique.
4. En agissant ainsi, Anouar a adopté à l'égard du projet de roman de Allaa, une position plutôt dialogique, faite de critiques, de polémiques, de répliques, mais parfois aussi de reconnaissance des marques d'un talent inavoué. Ce faisant, Anouar aurait voulu surtout mettre en exergue l'inconsistance, les failles et les faiblesses d'une écriture en cours de construction. Comme si son intention était de maintenir le roman de son ami sans achèvement et sans clôture. Cette option peut être considérée, par ailleurs, comme une manière détournée, de consacrer au sein du roman d'Amensour l'esthétique de la trace, de l'écriture embryonnaire, et de l'incomplétude.

PASSÉ DES EXACTIONS, TRACE-BLESSURE

Le roman a voulu aussi déterrer un passé enfoui, lié aux événements de la disparition de la statue de Bacchus, aux investigations qui s'en suivaient et aux exactions collectives infligées à l'ensemble des habitants du village « Fartassa » accusés à tort du vol de la statue. Le père du narrateur-écrivain Anouar, habitant du village, a été lui aussi incarcéré, torturé avant d'être libéré, traumatisé par cette expérience, cantonné dans un silence de tombe, incapable de parler de ce qui lui était arrivé. Seul son corps portait les traces indélébiles des exactions policières.

Cet événement marquant avait un effet générique sur le roman, puisque le projet de son écriture trouve son origine dans la plaie saignante de cette blessure, et dans le désir d'Anouar de revenir sur le passé afin de dévoiler sa vérité, voire de venger son père et la population du village du préjudice essuyé.

La volonté de déterrer le passé a été d'autant plus pressante que les événements qui lui sont liés avaient été ensevelis dans l'oubli absolu et la méconnaissance totale, n'étant d'ailleurs jamais soulevés dans le contexte de remémoration et de réparation des exactions commises au cours des années de plomb.

Anouar a fait réapparaître ce passé, l'a ressuscité en scrutant ses traces sur le corps affaibli et malade de son père. Il a produit sur ces faits historiques, un discours qu'on peut qualifier de « minoritaire », car il a adopté la perspective d'un homme (le père d'Anouar) simple, ordinaire, sans aucun lien avec les ensembles collectifs, et que rien ne le prédestinait à subir un destin aussi tragique.

La signification du choix de la perspective minoritaire

serait de vouloir maintenir la trace de la blessure en état de béance, signe d'une fissure qui ne tolère ni la consolation, ni le pardon.

2- BACCHUS- HELLÉNISME, TRACE D'UNE VIE VOILÉE

La trame des événements du roman a été tissée, comme nous l'avons indiqué, autour d'un événement central, à savoir la disparition énigmatique de la divinité antique, Bacchus, du site archéologique de Volubilis. Les deux romans, enchâssant et enchâssé, ont tous deux suivi la trace de cette disparition, et ont tenté, chacun à sa manière, de faire réapparaître ce « métal précieux », à la surface d'un présent fade et sans éclat. Cette réapparition prend plusieurs formes. On peut en déceler une dans le rapport de fascination et de désir entre l'Américaine Emilie et Idriss, tous deux personnages centraux du roman de Allaa. Au moment où ces deux personnages effectuaient une visite au site de Volubilis, ils s'étaient retrouvés soudainement emportés par les turbulences d'un rite bachique, mus par l'effervescence subite des passions et l'ivresse des sens, et où Idriss s'est révélé soudain aux yeux transis d'Emilie métamorphosé en Bacchus accompli.

Mais la forme la plus aboutie de cette réapparition est celle qu'avait revêtu un autre rite bachique, qui avait mis ensemble Anouar et Rosalie- Fadwa dans une rencontre orgiaque. Il s'agit, en effet, d'une rencontre qui s'est mue en ébats d'ivresse, en danses folles et en échanges verbaux éclatés et incontrôlés. Rosalie-Fadwa, la campagne énigmatique d'Anouar, est le nom d'une identité double d'un personnage-limite, à cheval entre deux modes d'existence, réel et mythique. Elle porte à la fois les traits d'un personnage marocain ordinaire, vraisemblable et les traits d'un autre personnage mythique et helléniste :

« اشرأبت بعنقها نحو سقف الصالون ، فبدت من جديد تماثلا رخاميا

أو رومانيا قادما إلي من آلاف السنين... » ص 235

Les traits hellénistiques dessinés sur le corps beau et élancé de Rosalie- Fadwa ont fait d'elle une Ennode accomplie, une de ces femmes mythiques qui accompagnent Bacchus dans ses orgies dionysiaques. De son côté, Anouar est devenu une boîte de résonance, du fond de puits remonte une voix retentissante, une voix insondable acclamant Bachus, égrenant ses qualités et ses noms païens, lui rappelant notamment les promesses qu'il avait faites aux habitants de Volubilis, de Meknès et de Zerhoune, promesses de joie, de vin et de danse. L'acclamation insistante, tonitruante, pareille par sa force illocutoire au chant d'un chœur du théâtre grec, exprime le désir lancinant de voir le lien rétabli avec une source antique, bruissant de vie et de joie ; le désir aussi de voir l'enfouie ressurgir à nouveau, et l'absent renouer avec un présent exsangue :

« هبنا الحرية الباخية

ارفع عنا الحجاب

اكشف لنا السر

علمنا فن الحياة

فأنت وعدت ووعدت الآلهة لا مهرب من الوفاء به» ص 272

Le dévoilement s'effectue aussi par le rétablissement d'un autre lien distendu avec le corps nu, conçu sous la forme d'une icône d'art, jouissant de sa propre existence. En effet, le roman apparente la nudité de Rosalie Fadwa à la nudité hellénique, au point de faire transparaître à travers le corps de la fille un corps helléniste, auréolé de la même beauté et la même splendeur. Nous découvrons ce prolongement souterrain dans ce que Rosalie affirmait à propos de son propre corps :

« (...) العري يا أنور، يصيرني جسدا هلينيا مارقا يتمزق فيه كل حجاب... » ص 290.
Et de ce qu'elle disait aussi à propos de son origine bachique :

« أنا امرأة باخية يا أنور » ص 292.

Rosalie devient ainsi dans le roman une instance helléniste avérée qui construit tout un discours sur l'éthique helléniste (dans son acception spinosiste) en tant que manières d'être au monde, touchant les multiples facettes de la vie, du corps, de l'art et de l'écriture. Cette éthique, célébrant la nudité, est bien consciente du potentiel du corps nu et de sa capacité d'expression et de jouissance :

« وحده العري يجعلك ترى الجسد بيتسم... فإذا كانت الموناليزا تسحر العالم بابتسامتها، فأنا موقنة أن النظر إلى جسدي لحظة العري يمنح العين لذة أعظم من تلك التي تمنحها

الابتسامة اليونانية... » ص 290.

Cette éthique établit aussi le lien entre l'art et la vie, la poésie et l'ivresse, met en exergue la primauté de l'instant, le rôle de l'ivresse dans le transport du corps vers les états extatiques de la danse, du chant, du rire et de la parole libre et subversive.

Toutefois la présence subitement retrouvée du rite bachique sera encore une fois rattrapée par l'absence, dérobée de la même façon sous des voiles denses et opaques. Car Anouar, après être emporté jusqu'à l'évanouissement par les flux bachiques, se réveillera sur la disparition de tout ce qui l'entourait, comme si ce qu'il avait vécu était un rêve ininterrompu. Rosalie a elle aussi disparu à l'instar de Bacchus lui-même :

« كما يظهر فجأة يختفي، يظهر ويختفي في صورة إله مسروق، يظهر ويختفي في رواية

صديق ميت، يظهر ويختفي في جسد امرأة غاوية... » ص 307

L'apparition-disparition est le trait définissant le sens même de la trace, rendant impossible entre autres la saisie complète et entière de la présence pleine, fuyante de Rosalie, de son être multiple et évanescent. Anouar faisait ainsi en sa compagnie l'expérience tragique de l'absence survenue après une présence dense et enivrante. Tout s'est donc retiré (Bacchus, son père, Emilie, Schella, Rosalie...) derrière l'opacité du voile, abandonnant Anouar à la solitude, vidé de la sève bachique, pareil à un vestige sans vie. D'où le tragique d'une expérience qui se meut à la limite ténue et frêle des flux et reflux de la vie.

En guise de conclusion, nous pourrions dire que le roman « *Les Larmes de Bacchus* » a, de son côté, dévoilé

le caché, bradé les tabous et les interdits, rallumé les cendres éteintes de vies enterrées. En ceci, il est resté fidèle à une sorte d'éthique romanesque qui promeut la valeur de la vie sans céder à un optimisme plat, ni à une joie naïve et superficielle, car il continue de garder en lui un sens aigu de la fragilité substantielle de cette valeur et de la difficulté de garder sa flamme éternellement étincelante.



L'arbre, maître de sagesse

Jacques Levrat

CHERCHEUR, MÉDIATHÈQUE DES GRANDS ARBRES, BÉNI-MELLAL, MAROC

Vivant à Beni Mellal, au milieu d'un jardin magnifique, j'ai l'occasion, chaque matin, d'observer la nature et plus particulièrement les très beaux arbres qui m'environnent. La variété de leurs espèces, de leurs formes, de leurs feuillages, m'émerveille sans cesse ; et, selon les saisons et la lumière du jour, leurs couleurs se nuancent, se modifient, m'offrant un spectacle toujours neuf, un plaisir sans cesse renouvelé...

Parfois je pense à ceux qui les ont plantés. Vu l'âge de ces arbres, ils ont certainement quitté ce monde, mais je tiens à les remercier de ce bel héritage. Je pense aussi à ceux qui durant de longues années en ont pris soin, les ont irrigués avec l'eau de la seguia, patiemment et fidèlement. Ils ont contribué à leur splendeur, une beauté qui m'est donnée gratuitement et m'invite à vivre en harmonie avec la Nature.

Lorsque je porte ensuite le regard sur mon bureau et observe tout le travail en attente, je me laisse rapidement reprendre par les soucis quotidiens, le courrier qui attend une réponse, les charges administratives, les divers projets à mettre au point et à réaliser. Ces divers soucis, auxquels s'ajoutent l'agitation et le bruit ambiant, m'envahissent peu à peu ils risquent de prendre le dessus, de me perturber. Alors un nouveau regard sur ces arbres m'invite à la patience : ce n'est pas en tirant sur leurs branches que ces arbres ont poussé et atteint leur splendeur actuelle. Alors je me calme et me remets au travail avec la sérénité qui seule peut produire de bons fruits. L'harmonie de la nature me permet de revenir à plus d'harmonie avec moi-même et avec le Créateur.

Parfois je pense au beau texte de la sagesse africaine qui dit : « Dans la forêt, les arbres se querellent par leurs branches, mais ils s'embrassent par leurs racines ». Je réalise alors combien notre monde est superficiel : on s'agite, on se bat, et parfois même on s'entre-tue, oubliant que nos racines puisent vie en cette terre qui nous est commune, nous accueille et nous nourrit. Cette terre est une, mais les hommes la divisent, ils construisent sans cesse des murs aussi bien matériels qu'idéologiques, mais aussi faits de stéréotypes et de préjugés, murs qui ne nous permettent pas de vivre en paix les uns avec les autres, oubliant que nous sommes tous enracinés en cette belle terre qui nous est donnée.

Lorsque j'observe la diversité de ces arbres, diversité qui

habite l'ensemble de la nature, je me dis que le Créateur aime la vie, sa richesse, sa diversité. Cette profusion, cette magnificence me permettent de mieux saisir la grandeur de la création. Elle m'invite aussi à mieux reconnaître la diversité culturelle de notre humanité, à la voir comme une richesse que je dois, découvrir et apprécier à sa juste valeur.

La dimension verticale des arbres m'invite aussi à la réflexion : ils s'élèvent pour chercher la lumière. Ils me montrent que je dois, moi aussi, veiller à prendre de la hauteur pour ne pas me laisser piéger par des systèmes de pensée et d'analyse limités, fermés sur eux-mêmes, qui trop souvent nous emprisonnent, dans lesquels on tourne en rond, donc sans espoir, tristes, sans avenir... Comme les arbres, je dois m'élever, prendre du recul, chercher sans cesse la lumière.

Le silence de ce jardin favorise la réflexion, la méditation, ce que j'apprécie. Cependant ce n'est pas un silence de mort car il est habité en permanence par le chant des oiseaux ; ceux-ci viennent nombreux se poser, et parfois faire leurs nids, dans ces arbres hospitaliers. Ils contribuent à l'animation, au charme de ce lieu. Ils m'invitent aussi à la pratique de l'hospitalité !

L'ombre des grands arbres protège l'ensemble du jardin, elle permet le développement de diverses formes de végétations, plus fragiles : de nombreuses plantes en particulier, mais aussi des arbustes divers porteurs de fleurs et de fruits... Une autre dimension de l'hospitalité, de la solidarité : les plus forts protègent les plus faibles...

Parfois, je peux observer un arbre qui meurt... Près de son tronc apparaissent quelques pousses, encore fragiles, prêtes à prendre la relève, et certainement quelques semences qui sommeillent en terre. Cet arbre qui disparaît a préparé l'avenir ; il m'invite à me situer dans une dimension historique, à préparer l'avenir. Il me permet aussi de comprendre combien la vie et la mort sont intimement liées.

Le soir, lorsque la lumière s'estompe et que peu à peu les arbres disparaissent, je sais qu'ils sont toujours là, et, au milieu d'eux, je m'endors en paix.

La cuiller de rites de pluie

Ouafae NCiri

OCADD

Lorsqu'il y a peu de pluie et un soleil persistant, à la saison des labours, ou bien si la pluie fait défaut quand les céréales forment leurs épis, le grain étouffe dans son enveloppe, l'herbe se dessèche, le bétail ne trouve pas de pâturage.

Cultivateurs et éleveurs s'inquiètent et demandent la pluie. Ils appellent les jeunes enfants : « Préparez une cuiller pour demander la pluie ! » leur disent-ils.

Les filles prennent une grande cuiller, l'attachent à un long roseau, la coiffent d'un foulard, lui font porter un voile, lui suspendent des bracelets, portant cette cuiller, elles font avec les enfants le tour des douars. Devant chaque tente elles disent :

« O cuiller quêteuse de pluie, élève tes paumes vers le ciel, demande à Dieu la pluie, afin que l'herbe pousse ! »

La maîtresse des logis les asperge d'eau et leur donne des œufs, de l'argent, de la farine ou du beurre.

Leur tournée terminée, elles se réunissent sous une tente, se partagent l'argent, font cuire ce qu'elles ont ramassé, mangent, boivent et demandent à Dieu de provoquer la pluie.

Le chant de l'arbre¹

Ahmed Hafdi

OCADD, BÉNI-MELLAL, MAROC

¹ Extrait de « *Cette belle poussière jaune d'Uruk* », éd. L'Harmattan, coll. Théâtre des cinq continents, Paris, 2009

Je suis l'arbre de la vie
L'arbre de la connaissance
Je suis le premier arbre
Le nombril de la terre
Je suis l'arbre témoin
J'ai tout vu
J'ai tout entendu
Mes racines célestes
Illuminent mes branches terrestres
Toutes vos paroles, vos rêves,
Vos espoirs, vos désespoirs,
Vos fantasmes me traversent
Approchez
Approchez
Oh ! Pèlerins téméraires
Aux portes du désert
Mettez un arbre dans votre tête
Et le reste n'est que zéphyr
Je vous raconterai
Le conte de la vie
Le premier conte
Je vous raconterai
Le premier récit
Le récit de la création

Approchez
Vous qui n'êtes que poussière
Égarée dans le désert
Je mettrai fin à votre éternel errance
Je suis à la fois
Peuplier
Olivier
Cèdre
Grenadier
Palmier
Approchez
Mes fruits ne sont guère interdits
Vous offrir des moments de plénitude
De l'onctueuse ivresse de ma palme
Vous délivrer de l'angoisse de la longue durée
Vous avez choisi l'ombre et l'amertume
Je vous offrirai le soleil et l'ombrage lumineux
Approchez
J'étais là
Après la première nuit
Avant la séparation du ciel et de la terre

